
当今音乐世界顶尖
钢琴家访谈录
焦元溥
游艺黑白
游艺黑白
The Colors Between Black and White
游艺黑白
1999
—
2019
焦元溥
几米 张艾嘉 杨照
挚爱推荐

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

图书在版编目（CIP）数据

游艺黑白（全四册）/焦元溥著. —桂林：广西师范大学出版社，2019.10

ISBN 978-7-5598-2103-4

Ⅰ. ①游… Ⅱ. ①焦… Ⅲ. ①钢琴—音乐史—世界 Ⅳ. ①J624.19

中国版本图书馆CIP数据核字（2019）第174470号

广西师范大学出版社出版发行

广西桂林市五里店路9号　邮政编码：541004

网址：www.bbtpress.com

特约策划：雷淑容

特约编辑：雷淑容　闫柳君　何宁　高远致

责任编辑：马步匀

内文制作：陈基胜　李丹华

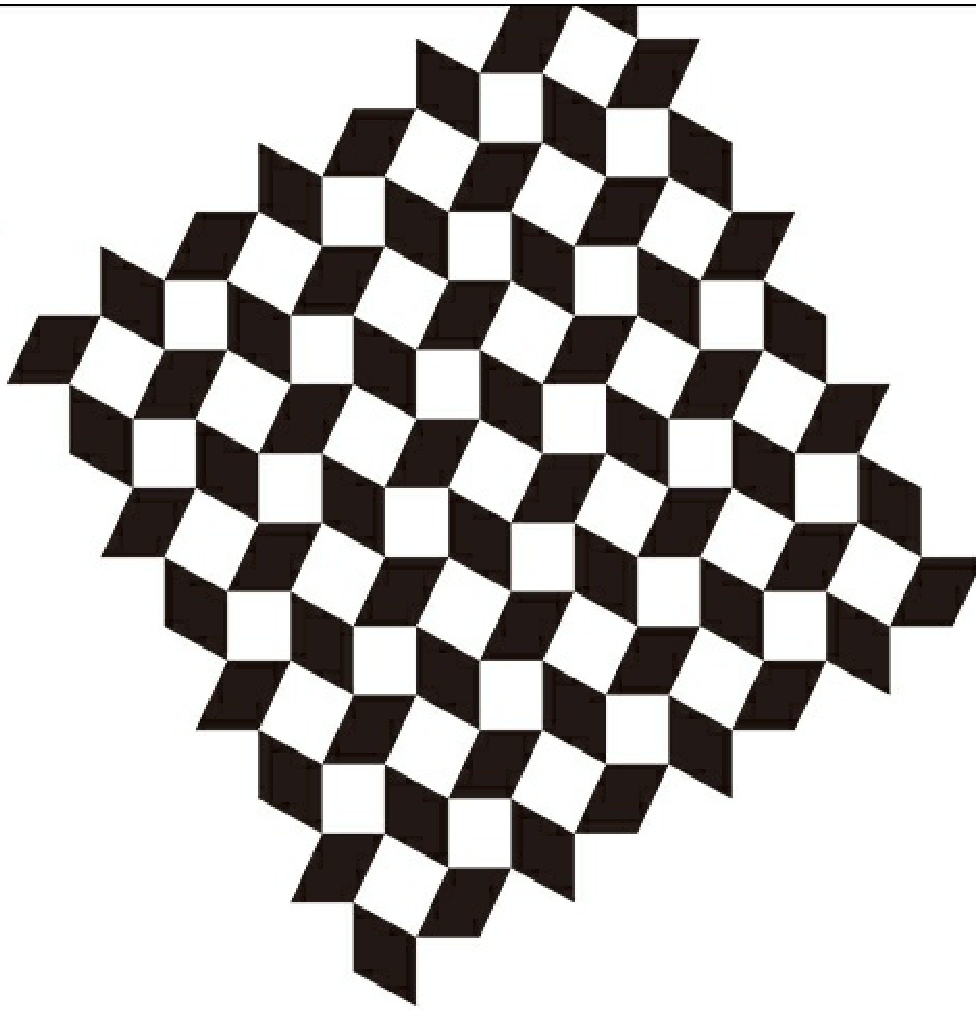
目录
CONTENTS

游艺黑白**.1**
游艺黑白**.2**
游艺黑白**.3**
游艺黑白**.4**

游艺黑白

The Colors Between Black and White

1



世界钢琴家访谈录

焦元溥 著

为了人与书的相遇

焦元溥　著

游艺黑白.1

广西师范大学出版社

•桂林•

图书在版编目（CIP）数据

游艺黑白.1/焦元溥著. —桂林：广西师范大学出版社，2019.10

ISBN 978-7-5598-2103-4

Ⅰ. ①游… Ⅱ. ①焦… Ⅲ. ①钢琴—音乐史—世界 Ⅳ. ①J624.19

中国版本图书馆CIP数据核字（2019）第174470号

广西师范大学出版社出版发行

广西桂林市五里店路9号　邮政编码：541004

网址：www.bbtpress.com

特约策划：雷淑容

特约编辑：雷淑容　闫柳君　何宁　高远致

责任编辑：马步匀

内文制作：陈基胜　李丹华

目录

CONTENTS

各界推荐
总序 给音乐人，更给所有人
第一章 欧洲篇
- 前言 不只是钢琴，也不只是钢琴家
- 桑多尔
- 普莱斯勒
- 巴杜拉—斯科达
- 德慕斯
- 阿丘卡罗
- 瓦萨里

第二章 法国篇
- 前言 法国钢琴学派在20世纪的转变
- 布特利
- 昂特尔蒙
- 帕拉斯基维斯科

第三章 俄国篇
- 前言 俄国钢琴学派的传承
- 施塔克曼
- 达薇朵维奇
- 巴什基洛夫
- 阿什肯纳齐
- 雅布隆斯卡娅
- 薇莎拉兹
- 克莱涅夫

第四章 美国篇
- 前言 从旧世界到新大陆
- 图蕾克
- 史兰倩丝卡
- 贾尼斯

弗莱舍
格拉夫曼
卡宁
谢尔曼
罗温萨
第五章 亚洲篇
前言 钢琴演奏在亚洲
傅聪
殷承宗
王青云

第一册
1912—1944

钢琴的出现，带来音乐创作天翻地覆的改变。它是表现性能最强、和作曲家互动最频繁的乐器。它要求对音乐最全面的理解与掌握，也拥有最广泛多元的曲目。因此，要成为钢琴家，必须也得是学者、音乐家、艺术家与运动员，甚至还是哲学家与时空旅人。

收录在第一册的钢琴名家，多是各演奏学派的重要传人、赫赫有名的大师与国际赛事获奖者，更是二十世纪音乐史不可或缺的要角。他们是时代的见证，受教于昔日钢琴巨擘，又在不断的探索和学习中实实在在地经历了钢琴学派的演变与发展。贾尼斯是美苏冷战中音乐外交的代表人物，本书访问是他首度透露相关细节；史兰倩丝卡学承多方，甚至与拉赫曼玛尼诺夫请益，经历尤其特殊；三位亚洲钢琴大师——傅聪、殷承宗、王青云——的人生故事，更是令我们在细细品味钢琴艺术之外，感慨世事多艰，莫测难言。

各界推荐

何其幸运，有这套书为我们开启一扇神奇的音乐之窗。看见当代的传奇钢琴家，如何奏出最动人的音乐……

——几米，著名绘本画家

我没学过音乐，编舞时自卑而焦虑。读元溥的书，去听他提到的音乐，久而久之，竟然“不会作诗也会吟”。元溥的书让人觉得古典音乐充满人的体温，可亲可爱。只有元溥有这本事！

——林怀民，“云门舞集”创办人

结合对钢琴音乐的赤子之爱与渊博学养，焦元溥是能直探艺术家内心深处的性情中人。因此《游艺黑白》不仅是他二十年遍访世界各大钢琴名家的珍贵记录，更是处处闪烁人生智慧，探究生命真理的精彩故事。本书深入浅出，可读性极高，音乐人、一般读者千万不要错过！

——吕绍嘉，国际知名指挥家、台湾爱乐音乐总监

演奏生涯中被采访过很多次。有些时候遇见个有洞察力的学者，不知不觉中就聊的很舒畅。一些平时不太会表达出来的想法和理念被不知不觉的成型出来。焦元溥就是这样的学者。读了他好几篇《游艺黑白》的采访，很有意思，也很有启发。热爱钢琴的读者们不要错过！

——王健，大提琴家

十二年之后，等到了《游艺黑白》的新版。旧版问世时，焦元溥是台湾音乐界一颗前所未见的奇异新星，用这本书为读者打开了一个深邃

而美丽的钢琴音乐世界；新版堂皇脱胎时，焦元溥已然创造了自身独特的一块音乐鉴赏、策划、推广领域，不只是改变了台湾古典音乐演奏与聆听环境，还将影响力拓展到大陆及日本等地。《游艺黑白》其实从未过时，从旧版到新版，见证的是元溥更开阔的视野、更深刻的理解、更自信的洞见，而要能有这样的成长，仰赖的是他更辛勤不懈的努力—聚集108位顶尖钢琴家的人生与音乐告白于一书，这背后的准备与坚持，应该足可另外再写成一本书吧！

——杨照，作家、文学评论家

焦元溥带我迈入古典音乐第一步。由于这一步，我排除了因为不懂而产生的莫名抗拒，也开始明白为何年轻的他如此着迷于这些几百年前的创作，以及一生都在和古典音乐谈恋爱的演奏家。每一首曲子都是情感，一如元溥的每一篇访问。作为读者，我除了感谢，更期待他带我聆听更多精彩的演出。在此，就不如先好好享受他《游艺黑白》的最新版。

——张艾嘉，知名演员、电影导演

总序 给音乐人，更给所有人

焦元溥

《游艺黑白》其实不完全是我的著作，而是受访钢琴家的作品；我只是一个既兴奋又感动的见证者，把所见所闻的诸多故事记录下来，让那些话语能够由声音变成文字，留下原本该消失的美妙片刻——从台北、台中、高雄、波士顿、纽约、巴黎、波尔多、布鲁塞尔、维也纳、伦敦、牛津、华沙、布达佩斯、莫斯科、马德里、韦比尔、汉诺威、慕尼黑、柏林、汉堡、科隆、香港、东京、大阪、首尔、上海、深圳、鼓浪屿、广州、北京的餐厅、咖啡馆、琴房、教室、旅馆房间、音乐厅后台、钢琴家客厅甚至医院病房，到每一位爱书人、爱乐人的手上……

没想过会有这么一天，自己居然走到了这里。

《游艺黑白——世界钢琴家访问录》于2007年8月初次出版，主要收录我自2002–2007年之间的钢琴家访问，共53篇，55位钢琴家，53万字。现在的2019年新版，舍弃法国与俄国学派两篇导论，更新与浓缩原访问内容至44万字，之后再行增补。原来55位钢琴家中，有30位增加新内容。新版又添53位钢琴家访问，加上与吴菡一同受访的大提琴家芬科，成为收录106篇访问、107万字、108位钢琴家、109位音乐家的访问录。

规模之大，实非计划开始时所料。访问之累、写作之苦与校稿之烦，更令我常生悔不当初之叹。不过无论多累多苦多烦，还冒着出版社被写垮的风险，新版《游艺黑白》总算出现在大家面前。一群人的执拗憨傻，最终还是有了成果。

为何要访问？问题哪里来？

最初想做访问，在于我想回答心里的疑问。问题，其实也反映出访问者是谁。在《游艺黑白》里，我的问题大致来自于以下五种身份：

爱乐者

我从10岁开始欣赏古典音乐。这三十年来自己变化很多，连求学专业都有更改，但音乐，特别是古典音乐，始终是不变的兴趣，更从兴趣变成热忱。多年聆听，当然积累许多疑问。无解的想求解，已有答案的也想知道他人看法。《游艺黑白》的访问很大一部分围绕在作曲家与作品，尤其是钢琴家的诠释心得。我们能自演奏成果中得到诸多观点，包括不少不照乐谱指示的例子。这背后道理究竟为何？与其闭门推想，何不听听演奏者本人的说法，无论同意与否，我相信这些见解必能激发我们的想象，增加品赏的滋味，也能让我们进一步思考。

唱片搜集者

爱乐者并不必然是唱片搜集者，但我可以很客观地说，至少就钢琴家与钢琴音乐而言（包含协奏曲与含钢琴的室内乐），我是有一定规模的收藏者，也是认真欣赏录音的聆听者。一如演出，录音背后可能也有非常精彩的故事，绝对值得记录。许多经典录音具有不逊于乐谱本身的影响力，成为当代与后世聆赏者的参考甚至依据。如此指标性诠释，是否也对演奏者产生影响？无缘现场聆赏的昔日大师，借着录音流芳百世。新生代钢琴家如何听录音，如何看前辈名家与其立下的典范？“业内”与“业外”，观点会有什么不同？这也包括于我的问题之内。

学过钢琴的人

我4岁开始上钢琴课，断断续续学了十年。虽然没有培养出什么了不起的演奏能力，但钢琴的确是我最能理解其演奏原理、辨别演奏差异的乐器，也是我花最多心力欣赏的乐器，即使我是“音乐迷”而非“钢琴迷”。我的访问不会避免讨论演奏技术——某些钢琴家还有独到的功夫与心路历程，不讨论说不过去——但我总是写得相当小心。语言有两面

性：我无法用文字将我的想法毫无遗漏地传达给读者，也无法阻止读者从我的文字中读出我没想过的弦外之音。钢琴技巧是非常复杂的学问，若无现场示范，很难仅用言语说明。我曾因某段落苦练无所得，打电话向数位钢琴家求助。但我后来发现，我理解的和他们想教的，根本南辕北辙。如果我仍会误解电话中详细讨论的结果，那么透过书面文字来学习技巧，显然更不妥当。在访问中我所记录的技巧讨论，多是大方向与大原则，希望读者也慎思明辨。

国际关系研究生与音乐学博士

我的博士论文研究拉赫玛尼诺夫钢琴音乐的演奏风格变化。除了作品，这也牵涉到演奏学派、风格与传统，钢琴音乐的源流与演变，钢琴工业的制造变化以及对作曲家的评价等等。我的硕士论文讨论冷战时期美苏与美中之间文化外交中的音乐活动，这包括国际政治、冷战局势、外交折冲与文化交流。这些议题，一如我关心的作曲家与作品，自然会在访问中出现，而且是多次出现——我把访问视为田野调查，必须尽可能调查整体，才会得到较清楚的面貌。在访问前我尽可能做足功课，熟悉已存的调查结果。一方面避免问受访者已回答过无数回的问题，另一方面也可在原有回答的基础上做更深入的讨论，或更正或更新先前访问。如果某议题在某钢琴家的中文或英文访问中已被详细讨论，或钢琴家已有充分个人论述，我多半会把篇幅留给尚未广泛见诸文字的讨论。

此外，我特别重视受访钢琴家与当代作曲家的关系，希望他们在录音之外也留下与作曲家合作心得的文字记录。对于在特定作曲家或曲类有特别心得与成就的钢琴家，我也在访问中设计专题，比如和阿什肯纳齐讨论肖斯塔科维奇与拉赫玛尼诺夫，和贾尼斯与傅聪讨论肖邦，和齐默尔曼讨论卢托斯拉夫斯基，和陈必先讨论勋伯格与布列兹，和薇莎拉兹讨论舒曼，和列文讨论莫扎特，和巴维杰与贝洛夫等人讨论德彪西，和桑多尔与柯西斯讨论巴托克，和普莱斯勒、吴菡、布雷利讨论室内乐，和所有梅西安与利盖蒂指导过的钢琴家讨论他们……他们的诠释成就已经深刻影响我们对这些作曲家的看法，我希望尽可能记录下他们的诠释智慧。

最后，我非常喜爱历史，也注重知识传承。我坚信无论演奏者多么天才横溢，教育与学习仍是成功的关键，因此我几乎不会遗漏关于学习过程的讨论。这里面有太多精彩感人的故事。那不只关乎音乐，更关乎人生，期待你在翻阅中获得惊喜。

爱乐者

“研究必须发自问题，而且是真心想解答的问题。”在我写作博士论文过程中，指导教授不只一次提醒，“但无论研究到哪个阶段，都不该忘却初衷，必须回到那个问问题的自己。”即使累积了知识与经验，拥有不同以往的解析能力，但音乐最后仍必须是音乐，可以用脑，但更要用心去聆听。这和有多少唱片、能否演奏乐器无关，也和学位或学问无涉，只和是否喜爱音乐有关。这是《游艺黑白》写作最大的动力，也是所有问题与讨论最后的依归。你不需要是专家学者，也不需要对版本、师承、学派、技法、乐理有任何研究，只要对音乐感兴趣，《游艺黑白》就是为你而写的作品。它终究会让你更理解音乐，也更理解演奏家。

是的，更理解演奏家。

钢琴家，和你想的不一样

很多人心中，古典音乐家的形象是这样的：

总是穿得很体面，甚至华丽炫目。古典音乐是高深艺术，只有富贵阶级才能学习，也只有富贵阶级方能理解。能享大名的演奏家，都是早早成名，最好20岁之前就得到大赛冠军（这里的大赛又以自己知道的为限，大概就是肖邦与柴科夫斯基），然后就可一辈子吃喝不愁，终生都有光环围绕。至于演奏技术，那当然是愈快愈准愈大声就愈好，也唯有快、准、大声，才能在比赛中获奖。“钢琴家”，顾名思义，就是会弹钢琴。但什么叫“会弹”？只要会读乐谱，能把音弹出来，就算“会演奏”，不需要懂语文、文学、艺术、史地、政治、社会等其他，甚至对乐理与音乐史也不需要有深入钻研。演奏者需要的是感受与灵感，撑持演奏的就是热情与即兴。

然而，《游艺黑白》中的108位钢琴家，告诉你的会是另一种面貌。

除了少数例外，书中收录的访问都从钢琴家的幼年学习开始。的确有含着金汤匙出生的天之骄子，但绝大多数都来自寻常家庭，甚至家里无人以音乐为业。如果可以，我总是问受访者“你怎么开始学钢琴的”，

答案虽然五花八门，但让他们持续学习，最后决定以音乐为业的原因，全都是对音乐的爱。我确实访问了不少大赛冠军与传奇名家，很多人在20岁上下就有杰出的演奏事业。但更多钢琴家的人生规律稳健，于演奏中磨炼成长，在50岁左右登上事业高峰，成就并不逊于早慧的同行。就算得过大赛首奖，光环差不多就维持十年。无论成名早晚，若要维持技艺精湛，甚至持续进步，只能靠长久不懈的努力。要比快比响，受访者在这方面几乎都有过人能力，但这只是他们的本领之一。论及演奏技巧，他们念兹在兹努力追求的，全都是句法清晰，色彩、声响、力度的微妙变化，尤其是极弱音的奥秘。即使没有特别问，从这些钢琴家的回答，我们也能知道他们博览群书，对音乐与音乐相关之事都努力学习探索，对音乐以外之事也多所涉猎研究。灵感很重要，更重要的是理解，对作品和创作者，对艺术、时代与人性，里里外外的理解。

谦虚而有耐心

这并不难想象，当代绘画巨擘赵无极说过：

[……]问题是功夫后面还有另外的一面。你看安格尔、库尔贝、塞尚这些大师，他们的功夫都很好，但他们的画除去画内的功夫外，还有画外的功夫——天才——这就是他们的理解和别人的不同。你看林布兰[1]的画，就是林布兰的画。他那画有深度，不止是功夫哪！所以绘画没那么简单，功夫好并不是最好。这个功夫只要有时间就能做得到，大家都做得到。问题是理解方面要深刻。理解得深刻，画得就深刻。

绘画如此，音乐亦然。钢琴演奏的功夫，从来就不只是演奏钢琴而已。

不少人问过我，访问了这么多钢琴家，能否从他们身上归纳出共同点？我可以说，虽然每位受访者都有自己的个性，年龄与经历差距也很大，但他们的确有一点相同，就是谦虚而有耐心。无论他们对人有多傲，在音乐面前，他们都谦虚，而且极为谦虚。他们知道音乐的标准与理想何在，于是懂得谦虚。然而他们也有耐心。既知不足，所以愿以一生时间琢磨技艺。面对音乐，他们永远把自己当学生，终身认真学习，孜孜不倦。

至少对我而言，这才是钢琴家。

怎么来到这108位？

即使如此，世上钢琴家仍然很多，究竟要选择哪些访问？

首先，访问必须是你情我愿。并非所有钢琴家都喜欢受访，我也不是死缠烂打之人。心仪的名家，无论是本人拒绝或经纪人推辞，联络超过三次但无下文，我就不再询问。其次，除少数例外，我以舞台演奏家为访问对象，我也只访问“我喜爱”以及“我有问题要问”的演奏家。对于我不喜爱的钢琴家，无论何其出名，我就是无话可说；有些钢琴家著作丰富，内容又几乎涵盖所有我想问的问题，也就无须我开口再问。最后，我尽可能呈现钢琴演奏世界的多元面貌，访问来自各学派、文化、地域、种族、年代的钢琴家，也包括布劳提冈与斯泰尔这两位古钢琴名家。虽然无法周全，但成果应当不致偏颇。这也形成本书的编排：一至四册整体而言以钢琴家出生年排序，但第一、二册大致以学派或地域划分章节，第三、四册则渐渐走向个人化。如有读者能按顺序，从第一册第一篇看到第四册最后一篇，相信能对20世纪至今的钢琴演奏史、学派与风格变化、重要名家传承、诠释与演奏观点有所认识，也能对重要作曲家与乐曲有相当了解。

给音乐人，更给所有人

当然，每位钢琴家都有独一无二的人生历程。本书内容更像是艺术家透过自身经验来反映时代。访问中不只关于音乐，更包括对于艺术、文化、政治、社会、家庭以及人生的讨论：白建宇险遭朝鲜特工绑架，邓泰山在防空洞练习指法，普莱斯勒见证犹太人在纳粹德国的命运，殷承宗更经历了绝无仅有的时代。看鲁比莫夫如何在禁锢中获得当代新知，阿方纳西耶夫与鲁迪如何逃离苏联，铁幕环境如何影响席夫、齐默尔曼与波格雷里奇，摇滚、爵士与流行音乐如何启迪普缇南与布雷利……凡此种种，不只精彩，更发人深省。处于古典音乐主流大国之外的我们，看陈必先、陈宏宽、吴菡如何从资源贫乏的台湾走向世界，出身中东的艾尔巴夏如何闯荡国际乐坛，到王羽佳、张昊辰的文化与音乐思索，相信更有深刻感触。如果你是爱乐者、习乐人或音乐家，《游艺黑白》必然对你有所助益；如果你是一般读者，相信其中故事也能令你拍案叫绝。这是适合所有读者欣赏的书。

本书访问篇幅不一，根本原因在于每位钢琴家所能给予的时间不同。有些访问是两三次以上访谈后的总和，自然篇幅较长。我特别感谢数位钢琴家对访问的重视；就内容而言，这些访问其实是“合作”——这不是指我有能力和这些艺术家“共事”，而是这些钢琴家在访问中所担任的角色已不只是受访者。他们主动参与问题设计与内容讨论，访问是多次来回修订后的成果。如果读者满意，这完全是钢琴家的功劳。

还能说什么呢？十余年下来，《游艺黑白》承载了许多期望，也记录了许多友谊。能写能说的都放在访问里了。出版团队和我诚心诚意为大家献上这个新版本，祝你阅读愉快、赏乐愉快。

注释：

1林布兰（Rembrandt Harmenszoon van Rijn），荷兰17世纪著名画家，内地多译为伦勃朗。——编者注

第一章 欧洲篇

前言 不只是钢琴，也不只是钢琴家

虽有更早的尝试，但意大利人克里斯托弗里（Bartolomeo Cristofori，1655—1731）在17世纪末于佛罗伦萨所制造的新乐器“pianoforte”，公认为“钢琴”的起源。在钢琴之前，与之类似键盘乐器为羽管键琴（harpsichord）和古钢琴（clavichord）。前者采羽管拨弦发声，琴音难有强弱分别；后者采击弦发声，强弱变化却十分有限。克里斯托弗里的发明，关键在于琴槌击弦后能够退回，使强弱更显著，得以表现更丰富的力度层次。钢琴原文为“pianoforte”——“piano”是意大利文的“弱”，“forte”则是“强”，就是强调此乐器能够展现不同力度。

但克里斯托弗里可能没有想过，钢琴不只是一项乐器革新，更带来音乐创作天翻地覆的改变。这是表现性能最强，也是和作曲家互动最频繁的乐器。它要求对音乐最全面的理解与掌握，也拥有最广泛多元的曲目。因此，要成为钢琴家，必须也得是学者、音乐家、艺术家与运动员，甚至还是哲学家与时空旅人。钢琴，不只是钢琴；钢琴家，也不只是钢琴家。

几经思考，本书决定以最年长的受访者，出生于1912年的匈牙利钢琴家桑多尔开始。现今位于布达佩斯的李斯特音乐学院为李斯特于1875年创立，当时名称为“皇家匈牙利国家音乐学院”（Royal National Hungarian Academy of Music）。音乐学院成立后不仅汇聚顶尖人才，更教育出一代代卓越作曲家与演奏家。多纳尼（ErnőDohnányi，1877—1960）和巴托克（Béla Bartók，1881—1945）都是20世纪初赫赫有名，作曲与钢琴兼擅的大师，笔者非常幸运能访问到他们的学生桑多

尔与瓦萨里，请他们细谈音乐观点，也回忆所受的教育。桑多尔身为巴托克《第三钢琴协奏曲》世界首演者，对此曲与巴托克都有第一手的权威心得；瓦萨里曾任柯达伊（Zoltán Kodály，1882—1967）的助教，其波澜起伏的人生遭遇更让人拍案叫绝。

同为哈布斯堡王朝奥匈帝国首都，在多瑙河的另一边，维也纳的名声更为显赫，从18世纪后半叶到20世纪中叶，都是让人着迷的“梦中之城”。从巴杜拉——斯科达的家庭背景与人生经验，我们也看到辉煌时代的美好缩影。生于德国的普莱斯勒，则是20世纪战乱动荡的见证。在之后的诸多访问，我们将一次又一次见到犹太音乐家的迁徙。不只是知名独奏家，他和古列特（Daniel Guilet，1899—1990）与大提琴家格林豪斯（Bernard Greenhouse，1916—2011）组成的美艺三重奏（Beaux Arts Trio），引领20世纪中期至今的室内乐演奏美学风尚，本身就是历史。阿丘卡罗是本书收录的唯一西班牙钢琴家。他慷慨分享关于阿尔贝尼兹（Isaac Albeniz，1860—1909）、格拉纳多斯（Enrique Granados，1867—1906）、法雅（Manuel de Falla，1876—1946）与蒙波（Federico Mompou，1893—1987）的诠释见解，仿佛给了读者一堂大师课，让我们更接近精彩创作的内蕴。

桑多尔

György Sándor，1912—2005



1912年9月21日出生于布达佩斯，桑多尔在李斯特音乐学院和巴托克学钢琴，并与柯达伊学作曲。他1930年举行巡回演奏，1939年在卡内基音乐厅首演，建立卓越的演奏声望。他和巴托克保持长久的友谊，并首演其《第三钢琴协奏曲》，曾录制巴托克、柯达伊、普罗科菲耶夫钢琴独奏作品全集，皆深获好评。桑多尔于1982年起任教于茱莉亚音乐学院，年过九旬仍坚持教学与演奏。除了编校乐谱并改编乐曲，他于1981年出版《论钢琴演奏：动作、声音与表现》（On Piano Playing: Motion, Sound, Expression）一书，展现对钢琴技巧的分析心得；2005年逝世于纽约。

关键字：匈牙利钢琴学派 巴托克（教师、钢琴家、作曲家）巴托克作品诠释与解析 巴托克《第三钢琴协奏曲》《管弦乐团协奏曲》《无伴奏小提琴奏鸣曲》

访谈时间、地点：2003年11月，纽约

焦元溥（以下简称“焦”）：匈牙利在20世纪出了许多杰出钢琴家，很多后来还成为指挥大师，您认为有所谓的“匈牙利钢琴学派”吗？

桑多尔（以下简称“桑”）：我不认为。匈牙利出了非常多好钢琴家，我们的确也有很好的训练，但说到传统，我们的诠释都是基于对乐谱的了解和对作曲家的认识，最后都回到钢琴家个人。就我所知，多纳尼的演奏风格和巴托克就非常不同，但他们都是匈牙利钢琴家。多纳尼的学生，例如安妮·费舍尔（Annie Fischer，1914—1995），她的演奏也和多纳尼不同。柯奇什（Zoltán Kocsis，1952—2016）他们和我们这一代有断层，和我们相当不同，但也是极为卓越的钢琴家。

焦：您18岁起开始和巴托克学习钢琴，当初为何和他学呢？

桑：其实巴托克不是我的首选。当年在李斯特音乐学院，最具影响力的老师是多纳尼，匈牙利所有有天分的钢琴学生都想和他学，我也不例外。多纳尼收了我，但他学生太多，要我再等一年。我那时在音乐学院和柯达伊学作曲，心想我必须在这一年里另找老师，这才找到巴托克，在他家和他上了一年的私人课。这实在很幸运，一年后我也就继续和他学，没再转到多纳尼班上，所以前后和巴托克学了四年。当时巴托克并不被认可为首屈一指的作曲家，最伟大的还是多纳尼；现在来看就完全不同。

焦：我想那时绝大部分的人都不认识巴托克的伟大。他是怎样的人呢？



桑多尔（右）与恩师巴托克（左）（Photo credit: György Sándor）

桑：巴托克很有趣而且洒脱。他个性很强，择善固执，对原则毫不妥协，但大家不要把他想得太严肃。著名的《野蛮的快板》（*Allegro Barbaro*，*Sz 49*），原本名称其实是《升F调快板》。巴托克在巴黎一场匈牙利当代作曲家音乐会中演奏它，报评说他和柯达伊是“两个年轻的匈牙利野蛮人”。好吧，野蛮就野蛮吧，他干脆就把曲名改成《野蛮的快板》！这种质朴与真实，完全是他的本性——但绝非粗暴和野蛮。很多人误解巴托克，用非常暴力的方式演奏，没去想他是那么文雅而有教养的人，他自己的演奏也绝不粗暴。

焦：演奏者该如何正确表现巴托克的“质朴与真实”？

桑：请记得他作品中的“舞蹈精神”。那是充满活力的舞蹈，而非暴力地跺脚。音乐的起源本来就是歌唱与舞蹈，巴托克的作品正充满这两种元素，这才是他的“质朴与真实”。

焦：巴托克不教作曲，只教钢琴，我很好奇他的教法？

桑：我第一次上课，弹了勃拉姆斯《两首狂想曲》（*ZweiRhapsodien*，Op. 79）和一首莫扎特钢琴奏鸣曲。他的教法非常简单：不多说，非常专心地听我弹，然后再示范。他是具有非凡技巧的大钢琴家，什么都能弹，随手就是李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》和斯特拉文斯基《彼得鲁什卡三乐章》（*Trois Mouvements de Pétrouchka*），肖邦二十四首《练习曲》和贝多芬《槌子钢琴奏鸣曲》都能即席演奏。他也常带我去音乐会，和我讨论音乐与演奏。

焦：除了一般曲目，您和巴托克学了他多少作品？

桑：我很幸运能学了《钢琴奏鸣曲》（*Sonata for Piano*，Sz 80）、《第一钢琴协奏曲》和《第二钢琴协奏曲》《罗马尼亚民俗舞曲》（*Romanian Folk Dances*，BB 68）等等，也有许多他的小曲。

焦：您如何看他的作品？

桑：巴托克并没有创造新的音乐形式，却能把过去所有的音乐整合，用自己的方式写出非常个人化、特殊、具有高度原创性的新音乐语言。1927年他首演自己的钢琴奏鸣曲的时候，可把大家都吓住了——这真是“糟糕”的音乐呀！但是如果再仔细听，就能了解他的道理。他的音乐乍听之下相当“不和谐”，却有自己的秩序。在他的时代，许多作曲家开始尝试调性实验，包括复调性（bitonalism）和多调性（polytonalism），甚至无调性（atonalism），但巴托克的作品仍然维持在以一个调为主的调性系统之内，只是并非大、小调系统。举例来说，他可以在C调中用降E和降G构成他要的音阶，但全曲仍然维持在C调，可说是扩张后的调性系统（expanded tonal system）。无论他的作品听起来再怎么像无调性，它们都还是属于某特定的调。他的《十四首小曲》（*14 Bagatelles*，Sz 38）第一曲则是一个有趣例子。该曲右手是四个升记号，左手是四个降记号。此曲写于1920年代，那时人们认为复调性是一种流行，也把此曲认为是复调性的先驱。然而如果你仔细看巴托克解决此曲的手法，就可知道这既非升c小调也非f小调，而是C调。他的调性系统仍像是行星绕着恒星转，那个恒星所代表的音就是该作品的调。其实肖邦的玛祖卡已经用了很多这种调，但大家还是往往以大、小调的观点去整理。这反而把音乐烫平了，失去了民俗素材的特性。

焦：有没有什么简易的办法可以判定巴托克用的是什么调呢？

桑：很简单，只要看作品的结尾，谜底就会揭晓。

焦：我很着迷巴托克的演奏录音。即使他的作品发挥钢琴的打击特性，他的演奏仍然充满歌唱。很可惜，现在许多钢琴家只强调他节奏性的那一面。

桑：钢琴本质上当然是打击乐器，但别忘了，这是能塑造歌唱线条与圆滑奏的打击乐器！巴托克的演奏正是能掌握钢琴各种性能，用各种方式说出自己的话，绝对不是一味敲击。更何况，他的演奏完全自由，永远在即兴。我第一次听他弹巴赫《帕蒂塔》（*Partitas*），根本认不出来，因为他弹得太自由了。但他的自由来自音乐性。巴托克是以大作曲家的观点在演奏，他看的是音乐，而非音符。我特别建议大家聆赏他录制的《小宇宙》（*Mikrokosmos*，Sz 107）选曲以及与小提琴家西盖蒂（Joseph Szigeti，1892─1973）的二重奏录音，就可知道他是怎样伟大的音乐家。每一次我听他演奏，都得到无比的启发。

焦：那么现代钢琴家该如何处理巴托克的节奏？该如何从歌唱性与打击性中求得平衡？

桑：演奏者必须要了解记谱有其限制。无论你如何组合节奏，还是不能完美表现出说话的语气。巴托克的音乐像诗，节奏有语韵的循环，需要非常细腻的处理，不是把十六分音符一拍拍算好就可以──那种演奏是机械性的，根本不是他要的音乐。以《第一钢琴协奏曲》第一乐章开头为例，如果没有表现出说话的韵味和断句，只是单纯打拍子，那可是完全错误。因为对于巴托克，节奏就是旋律。有次我说他的《舞蹈组曲》（*Dance Suite*，BB 86b）怎么有些地方只有节奏而无旋律，巴托克很不高兴地说："怎么没有旋律！那是一个音的旋律！"啊，一个音的旋律！想想这句话，就可以知道我们绝对不能死板处理他作品中的节奏，一定要表现得自然。

焦：所以我们可说这种语韵表现在巴托克的不等分拍子吗？

桑：没错。现在很多人弹巴托克，竟然是求等分，把每一拍算得很精确。这完全是大错特错。他会这样写，就是要表现出像诗歌朗诵的韵味以及匈牙利语的感觉。所有这种拍子都需要在落拍时做些许强调，才能表现出巴托克所要的语感。事实上不只是巴托克，所有音乐都该如此处理，绝对不能机械化地演奏。

焦：巴托克《第一钢琴协奏曲》对指挥和乐团而言都是极为困难的挑战。合奏已经如此困难的情况下，钢琴家和指挥真的可能在有限排练时间中做出细腻的语气和韵律感吗？

桑：其实没有那么困难，因为巴托克是很好的作曲家，已经把想说的话都写在谱上了。仔细看此曲的旋律与节奏设计，就会发现他分出许多群组。只要指挥和钢琴家能正确判读，就可以根据它们表现音乐的呼吸。好的音乐家应该都能正确解读。

焦：您的两版《第一钢琴协奏曲》录音，第三乐章的速度相当不同。您曾经听过巴托克亲自演奏它，也和巴托克学过它，可否说说他如何决定速度？

桑：这要分成许多层面来回答。首先，巴托克没有认真看待过节拍器。他所使用的节拍器，是一个小盒子，打开后可以立成一个钟摆，调节绳子长短来求速度指示。这种“节拍器”根本不准确。况且，他也不照节拍器弹。其次，巴托克演奏的速度完全视环境而定。他耳力极好，能就不同音响环境弹出最适当的速度，达到最理想的效果。最后，我要说的是我合作过的绝大部分乐团，对巴托克的钢琴协奏曲都一无所知，也不用心排练，或是没时间练，导致钢琴的速度往往被乐团牵制。《第一钢琴协奏曲》的首演就是灾难——虽然指挥是有名的富特文格勒（Wilhelm Furtwängler，1886—1954），但他只排练了一次。这么难的曲子，配上不精确的指挥与状况外的乐团，演出怎么可能会好？巴托克气死了，但他又能怎么办？现在乐团也没空好好表现巴托克的呼吸式节奏，只要能照谱奏出就算了。但这从来就不是音乐。

焦：那他的《第二钢琴协奏曲》呢？这可是演奏技巧最困难的作品之一。

桑：如果能够分析演奏的方法，它其实没有想象的困难。我在《论钢琴演奏：动作、声音与表现》中，把所有钢琴技巧归纳成五种基本模式。只要能正确分析所面对的技巧，找出五种基本模式的施力法，任何问题都可迎刃而解。但无论是什么技巧，我都强调演奏必须要放松，绝对不能紧张。对演奏钢琴而言，紧张也没有用。如果只是敲击或挤压键盘，声音绝对不会好听，也无法弹出真正大的音量。演奏者要用重量而非力量来演奏，这才能灵活。如果放任肌肉紧张或僵硬，也不可能弹得长久。钢琴家要像运动员一样，了解各种动作的正确方法。如果我们能了解肌肉运作以及演奏所用的物理原理，清楚地分析技巧，就可避免夸张动作而能有效演奏钢琴。

焦：Orfeo唱片公司出版了您在1955年和弗里乔伊（Ferenc Fricsay，1914—1963）与维也纳交响乐团合作的《第二钢琴协奏曲》现场演奏，速度快得不可思议。我很好奇这是巴托克想要的吗？

桑：我的老天呀！你不该听那个录音的！那场只有两次排练，弗里乔伊对曲子不熟，乐团更毫无头绪。我排练时极为痛苦，上了台只想赶快弹完，早点脱离苦海。我并没有授权这个录音发表，你也可以把它扔了。不过回到技巧的讨论，巴托克说这首写得比第一号简单，其实有道理。钢琴家要以轻松的心情演奏，表现出新古典主义的愉悦感以及活泼的舞蹈感，绝对不能弹得僵硬。一旦能掌握音乐要旨，自然就可弹得轻松愉快。

焦：接下来请谈谈您首演的《第三钢琴协奏曲》。

桑：在巴托克过世前的那段时间，我一直陪着他，几乎天天见面。他那时忙于《管弦乐团协奏曲》（*Concerto for the Orchestra*，Sz 116）的第二校，完成后要我寄给出版商。他没有和我提过《第三号钢琴协奏曲》。到（1945年）9月26日他过世后，我才知道竟有这首曲子。这是他送给妻子的礼物。我想他自知来日无多，希望能赶快写完。虽然剩最后十七小节没完成配器，那也已经很足够了。本来此曲要由巴托克遗孀迪塔·帕斯托莉（Ditta Pásztory，1903─1982）首演，但她最后因健康因素放弃。后来赛利（Tibor Serly，1901─1978）打电话给我，我清楚记得那是12月3日，说他已完成配器，希望我能代替巴托克夫人首演。我当然愿意并立即和我的经纪人联络，而他则联络奥曼迪（Eugene Ormandy，1899─1985）。我们在1946年2月8日于费城首演此曲。



桑多尔（左）在巴托克纽约寓所与作曲家（右）学习其《舞蹈组曲》（Photo credit: György Sándor）

焦：我比较此曲第一乐章第一主题的诠释，发现美、英、法、苏四地首演者用了相当不同的速度。在美国给予世界首演的您和英国首演的肯特纳（Louis Kentner，1905—1987）都采取谱上的速度指示，但给予法国首演的利帕蒂（Dinu Lipatti，1917—1950）和苏联首演的尼古拉耶娃（Tatiana Nikolayeva，1924—1993）就用较慢的速度。这是因为您和肯特纳都是匈牙利人，所以较尊重巴托克？还是有其他原因？

桑：我想大家都很尊重巴托克，只是表现方式不同，所受音乐教育也不同。身为匈牙利人，我知道第一乐章第一主题的旋律其实来自匈牙利的维布柯什（Verbunkos）舞曲；这是军队舞曲，从军队里流传出来的音乐。巴托克可以给它很不同的性格，但他在这里以相当正面、充满朝气的方式呈现，所以我也活泼地演奏。在奏鸣曲式中，通常前两个主题的性格是对比。由于第二主题非常具歌唱性，而且这是另一种勒杰罗

（Lejelo）舞曲，调性也改变了。所以若要显示出对比，第一主题也该强调节奏感。

焦：巴托克只来得及标第一乐章的表情与速度指示。您当时和奥曼迪如何决定全曲的演奏速度？

桑：奥曼迪非常尊重我，基本上照我的想法指挥。我对此曲的了解，来自于我对音乐素材的分析以及对巴托克音乐的认识。我很惊讶地发现大家对巴托克的了解其实不够深。连谢利和我讨论时，还是试图以大小调的思维来理解它。这并不正确。巴托克没有在谱上写这是什么调。第一乐章第一主题不能说是E大调，只能说是E调，第二主题也只能说是G调。如果演奏者能把此曲分析好，知道素材的运用和巴托克写作的道理，就可以正确诠释。柯奇什也没和巴托克学过，他的诠释可是非常精彩。

焦：当时此曲仓促出版，甚至没有请教您的意见，只问了肯特纳。为何会出现这种缺失？

桑：因为波西与哈克（Boosey & Hawkes）出版社的负责人斯泰因（Erwin Stein，1885—1958）根本不知道我，只问了他认识的人而已。我很高兴此曲在1994年重新出版。大家比较一下前后两版的差异，就可知当初的编辑者做了多可怕的事，有些标记根本和巴托克的音乐背道而驰！

焦：您帮忙巴托克处理《管弦乐团协奏曲》的校正事宜，这部作品应该没有像《第三钢琴协奏曲》一样有那么多编辑错误吧？

桑：但人们对它有很大的误解。举例来说，第四乐章一开始的旋律其实来自作曲家芬奇（Zsigmond Vincze）轻歌剧中的歌曲《多么可爱美丽的匈牙利》，而中间那段被打断的间奏，其实来自雷哈尔（Franz Lehár，1870—1948）《风流寡妇》（*Die Lustige Witwe*）中的咏叹调《噢！祖国》（*O Vaterland*），而雷哈尔用这段旋律的原因在于它其实是德国的啤酒歌……

焦：所以这两段放在一起，巴托克的目的是讽刺纳粹，而不像有些人说的是嘲弄肖斯塔科维奇。

桑：巴托克怎么会想嘲弄肖斯塔科维奇呢？他们恨纳粹都来不及呢，怎么还会互相攻击？我想肖斯塔科维奇一定也知道这段音乐的来历，所以才把它写进第七号交响曲《列宁格勒》作为纳粹军队主题。巴

托克当年听到《列宁格勒》交响曲，为了呼应纳粹必亡，所以也用了这段旋律在《管弦乐团协奏曲》——这才是巴托克的真义！当时不只是我，包括弗里乔伊也持这种见解。我真不知道为何现在大家说成巴托克是听了肖斯塔科维奇的《列宁格勒》交响曲，想写一段音乐来讽刺他。这完全不合理，但也多少反映了世人唯恐天下不乱，喜欢看文人相轻的八卦心态。

焦：这真是很大的误会。

桑：他在此曲所展现的幽默还不止于此。像第五乐章的一段铜管主题（排练编号201），其实来自著名的古巴歌曲《伦巴舞者》（*El Cumbanchero*）。我觉得大家可以用更轻松的态度来欣赏它。

焦：您也整理完成了巴托克生前所写的《管弦乐团协奏曲》钢琴改编版，但它很少演出。

桑：它被出版商放了十多年才付梓，真不知道他们在想什么。1985年巴托克的儿子彼得（Peter Bartók，1924—）告诉我，说他发现了父亲亲自写的钢琴版《管弦乐团协奏曲》手稿。巴托克改得非常好，但对于如此复杂的作品，两只手还是不够用。很多地方他在谱上另加了一道无法编入十只手指所能演奏的旋律，最后一个乐章他更处处写着“无法演奏”。彼得希望我能编辑它，让钢琴版能被演奏且出版。这是相当不容易的工作，我则尽力而为并做世界首演。

焦：这真是非常大的贡献。

桑：很多人可不这么认为。我到布达佩斯演奏此曲，一位学者还质问我，说我不应该弹这个钢琴版。我问：“为什么不能？”“因为巴托克没有演奏。”“那是因为他写完没多久就死了！《舞蹈组曲》又怎么说？他写了管弦乐版和钢琴版，还特别要我演奏钢琴版！”唉，就是有这么多无知的人，今天关于巴托克的研究才会离谱的失真。

焦：可否请您也谈谈《舞蹈组曲》的钢琴版？这是您首演的作品。

桑：这是我首演的巴托克第一部主要作品。我有次问他有没有尚未被演奏过的作品可以让我弹，他就提了《舞蹈组曲》的钢琴版。让人惊讶的是，此曲1925年就出版了，却一直没演出。为了我的演出，巴托克还做了许多编辑，而我在1945年2月20日于卡内基音乐厅首演。

焦：为何关于巴托克的研究或讨论会有那么多扭曲？

桑：因为不诚实的人实在太多了。举个我亲身经历的故事，你就可以知道人们的态度。当年梅纽因（Yehudi Menuhin，1916—1999）委托巴托克创作《无伴奏小提琴奏鸣曲》。就概念和格局而言，这实在是他写过最伟大的作品之一。那丰富的和声运用、宏伟的结构、精彩的音响效果、深刻的内涵、素材的运用以及原创新颖的乐念，简直好得让人无法置信。然而我也立即感受到，他想表达的乐念，已经超越了小提琴的能力。我不会说这部作品是他对乐器“妥协”后的产物，但它的表现潜能远远大于它写在乐谱上的样子。我觉得这样对此曲并不公平，因此写了一封信给梅纽因，问他是否介意我把此曲改编成钢琴版。得到他同意后，我便改写此曲，还把乐谱寄给梅纽因，也在1975年首演这个版本。梅纽因非常高兴，回信说他认为我是对的，巴托克在此曲所展现的乐念，的确不是小提琴所能达到的。这是梅纽因亲自写下的话。[1]后来瑞士有人要研究此曲，我就把乐谱和梅纽因信件复印件寄了去，但最后文章刊出时竟变成“梅纽因表示，此曲专为小提琴存在，无法被改编成钢琴曲”，天底下居然有这种事！我自己遭遇这种可耻的篡改后，更能了解为何许多关于巴托克的“研究”，内容完全不是事实的原因。作者想要书有卖点，有刺激话题，所以编故事制造冲突。然而，这和事实真的差得太远。我看了许多研究巴托克的书，都怀疑里面写的人是不是我认识的那位巴托克！唉！可怜的巴托克！

焦：这首作品您只改了前两乐章。

桑：我后来为钢琴和小提琴改写了全曲版，和意大利小提琴家波努奇（Rodolfo Bonucci）于1990年在卡内基音乐厅演出。

焦：最后，在您近乎一个世纪的音乐旅程里，有没有什么心得想特别和后辈钢琴家分享？

桑：我很担心录音和比赛。它们造就了许多音乐家，但恐怕摧毁的更多，甚至也摧毁了世人对音乐的认识。我所喜爱并景仰的钢琴家，像是拉赫玛尼诺夫、霍洛维兹（Vladimir Horowitz，1903—1982）、科尔托（Alfred Cortot，1877—1962）、巴克豪斯（Wilhelm Backhaus，1884—1969），都是演奏音乐而非音符的音乐家。但现在比赛和录音所要求的，却常是音符而非音乐。这非常危险，希望音乐家能随时保持警醒，追求音乐而非音符。

注释：

1笔者在桑多尔家中访问，亲眼证实梅纽因此一签名信件原本。原文为“As one privileged to have known Bartók and to have corresponded with him and this Sonata, I believe without taking on too great a responsibility that I can say you have read into the Sonata as much of the implied harmonic background that was in Bartók's mind. But, of course, it will never be as fully realised on the piano as on the violin.”（本书注释未特别说明者，均为作者所注）

普莱斯勒

Menahem Pressler, 1923—



1923年12月16日出生于德国马格德堡（Magdeburg），普莱斯勒6岁开始学琴，1939年为逃离纳粹迫害移居巴勒斯坦，1946年在旧金山获得首届德彪西国际钢琴比赛冠军，从此开展演奏家事业。1955年他与小提琴家古列特和大提琴家格林豪斯创立美艺三重奏，成为20世纪最重要、录音最丰富、获奖最多的钢琴三重奏。除了忙碌的演奏活动，普莱斯勒在教学上也成果丰硕，自1955年起任教于印第安纳大学音乐系，作育英才无数。美艺三重奏解散后他继续以独奏家身份演出，持续创造惊奇。

关键字：纳粹 巴勒斯坦 美国钢琴音乐界与教育界 德彪西 美艺三重奏 钢琴三重奏 蒂博 卡萨尔斯 拉威尔钢琴三重奏 肖邦《升c小调夜曲》 教学

访谈时间、地点：2010年9月，伦敦；2017年10月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：我知道您出生于柏林近郊，从事服装贩售的小家庭，是三个孩子中的老大。可否谈谈您学习音乐的过程？

普莱斯勒（以下简称“普”）：我成长于充满爱与音乐的家庭。我父母都喜爱音乐，家里常放唱片。本来是弟弟学钢琴，我学小提琴，但当钢琴老师发现我能仅凭听力就能摸索出弟弟演奏的曲子，我就改学钢琴了。那大概是我6到7岁的时候。我的老师基茨（Edmund Kitzl）先生是一个非常好也非常勇敢的人。在“水晶之夜”[1]以后，德国人基本上不被允许和犹太人往来，我一个犹太孩子出门上课也不安全。既然如此，他就到我们家继续教我。我和他学到15岁，也就是1939年，到我父母发现政治局势实在无法挽回，决定带全家离开德国为止。

焦：你们是如何离开的？

普：家父不知从哪里弄来我们家的波兰护照，然后申请到意大利的旅游签证，假装我们只是要去的里雅斯特（Trieste）度假。但最后真能出境全是幸运，因为完全有可能被拒绝。更幸运的是等了几个月之后，我们在意大利终于申请到去巴勒斯坦的旅行签证，就在意大利参战之前几天！事实上我们去巴勒斯坦的那艘船，后来被证实是最后一艘准许离开的里雅斯特港的船。当初要是没搭上，后果真不堪设想。

焦：你们到巴勒斯坦之后生活如何？

普：我父母继续从事老本行，开了家服饰店，我也找到老师继续学习钢琴与音乐。那时在巴勒斯坦的犹太人虽然经过一番流离失所，却热爱音乐，也需要音乐，有很好的音乐氛围，我也不放过任何能听到现场演出的机会。我先和卢迪亚可夫（Eliahu Rudiakov，1907—1969）学了四年，第二年就弹了李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》，后来以格里格《a小调钢琴协奏曲》得到巴勒斯坦乐团的协奏曲比赛冠军，获得和该团演出的机会。也是这个经验让我确信我实在热爱演奏，这一生要以此为业。后来在卢迪亚可夫的建议下，我和柯斯腾贝格（Leo Kestenberg，1882—1962）学习三年。他是布索尼（Ferruccio Busoni，1866—1924）的学生，昔日柏林艺文圈的要角，有极其深厚的文化知识，受邀担任巴勒斯坦乐团，也就是后来以色列爱乐的经理。与其说教我钢琴，不如说他教我音乐与思考，如何形成自己的诠释以及找到自己的音色。

焦：然后您参加了在旧金山举办的德彪西钢琴比赛。这是因为您很喜爱德彪西吗？您在德国是否就已熟悉他的音乐？

普：这其实是柯斯腾贝格的主意。他知道我很杰出，但究竟有多

好，那得通过比较才能知道。我在德国就弹过德彪西。在意大利的时候，基茨先生还寄给我《水中反光》（*Reflets dans l’eau*）的乐谱，上面标好了他的指法。话虽如此，那时德国人对他的音乐认识普遍不深，也没有太高评价，我也只弹过两三首而已。但好运再度降临在我身上：法国钢琴家卢瓦约特（Paul Loyonnet，1889—1988）到巴勒斯坦弹协奏曲，我替他弹排练的钢琴伴奏，趁机和他请教。他是蕾菲布莉（Yvonne Lefébure，1898—1986）的学生，不只和我讲解技巧——应该是第一次有人详细为我解说演奏的道理与放松的方法——更为我打开德彪西的大门。他让我知道该如何读谱以及如何聆听，了解那和德国系统全然不同的和声语言，如何运用踏瓣塑造德彪西的声响。一旦大门开启，我就能自己走进德彪西的世界，探索其中的风景。我本来就很勤于练琴，为了准备比赛，更是一天八小时专注练德彪西。我真能说我爱上德彪西，真心喜爱他的乐曲，直到今日。

焦：听说那是所有参赛者都必须在帘幕后面演奏的比赛？

普：是的，六十五位参赛者都是如此，评审只知给了“第二号”第一名，并不知那究竟是谁。赛前我在纽约认识了贾尼斯（Byron Janis，1928—），他力劝我不要参加，说首奖已经内定给了主办人的女婿。但我既然已经来了，就没有放弃的可能。更何况评审有作曲家米约（Darius Milhaud，1892—1974）与塞欣斯（Roger Sessions，1896—1985）在内的诸多名家，真的有人能左右他们吗？我很高兴最后我去了。

焦：经过多年演奏，您对德彪西的心得是什么？

普：我觉得他是真正的法国精神，某程度上他也创造了我们印象中的法国。他的音乐像是香气，但也有精彩的造型，或说是轮廓。演奏德彪西不能没有飘逸感，但也不能只有飘逸感。

焦：比赛获奖后您的演奏事业迅速起飞，不但和大经纪公司Columbia Artists签约，也与奥曼迪（Eugene Ormandy，1899—1985）与费城乐团做美国首演，甚至连续四年都受邀演奏。但您也没有停止学习，继续和许多大师请益。

普：或许这是以前和现在最大的不同。不只我想学，经纪公司与朋友也希望我继续进步，大家都帮忙介绍老师给我。我首先和文格洛娃（Isabelle Vengerova，1877—1956）学习。她实在是惊人的技巧大师，讲解并示范各种技巧，更让我知道手腕的功能——原来手腕可以像汽车

避震器一样，吸收动能又提供支持，弹出更温润美好的音色。我和她只学了不到一年，但那深深启发了我对技巧的认识，对身体与键盘互动的理解。我对技巧的目标是放松的手臂加上有力的手指，以及自由传送身体重量的能力，而这主要来自文格洛娃。后来我和卡萨德修斯（Robert Casadesus，1899—1972）学。他是法国音乐大师，对德国作品也同样有心得，而我其实和他主要学德国曲目。从另一角度来看这些乐曲，确实很有益处，能重新审视许多想当然的观点与弹法。之后我还和佩特里（Egon Petri，1881—1962）与施托尔曼（Eduard Steuermann，1892—1964）学过。前者是我见过最惊人的钢琴家，技术之精令人叹为观止，简直是手指的特技演员；后者是我见过最出色的音乐家，理解之深让我全然佩服，知识广博到不可思议。我不只和施托尔曼学贝多芬、舒曼与肖邦，也特别和他学勋伯格、贝尔格和韦伯恩（Von Webern，1883—1945），尽可能吸收他的观点与教法。在他身上你可以看到整个维也纳学派，过去与当代，最深奥不凡的音乐思考。

焦：和这么多来自不同传统与派别的大师学习过，我很好奇您如何看演奏学派？

普：每个学派都有其长处，也有其短处或危险，因此所有伟大的钢琴家都像蜜蜂，从各学派采集，酿出自己的蜜。每个人的生理条件都不同，必须找出自己的方法。阿劳（Claudio Arrau，1903—1991）就是好例子——那么小个子，可是他弹出的是什么样的琴音，拥有什么样的技巧！这不是单一学派的成果，而是多方吸收而锻炼出来的能力。

焦：您演奏事业开始时完全以独奏家的姿态在世人面前出现，最后却创立了美艺三重奏。

普：这要从我录制唱片说起。那时米高梅（MGM）以克拉拉和舒曼的故事拍成电影《艳曲凡心》（*Song of Love*），请了鲁宾斯坦演奏其中出现的乐曲。但受限于合约，鲁宾斯坦只能为美国广播唱片公司（RCA）录唱片，于是米高梅找到我再录一次相同曲目，以自己的厂牌发行。唱片销售很成功，因此我又继续录，独奏协奏都有，包括普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲全集与兰伯特（Constant Lambert，1905—1951）的钢琴协奏曲。就这样录了三十几张唱片之后，我问制作人可不可以录莫扎特的钢琴三重奏。“可以呀！你找好小提琴和大提琴家，我就来录。”

焦：但当初为何您提议要录三重奏，而不是钢琴五重奏？后者更像是钢琴独奏家会要求的曲目。

普：因为我对三重奏并非全然无知。还在以色列的时候，就有小提琴家与大提琴家找我组过一个三重奏。他们两家政治光谱一左一右，音乐上却能合在一起。我们常常周末演出赚外快——嗯，其实赚不了什么钱。那时能拿到的一场报酬，大概四美金，还得三个人分！但主办单位会出交通费与食宿费，我们等于边演奏边玩，也经历很多趣事，包括遇到弹下去某键就卡住的钢琴。当我录了那么多独奏与协奏之后，想起莫扎特三重奏的美好，于是提了这个案子。我在美国没有同学，除了指挥以外也不认识多少音乐家，所幸我住的那栋公寓里有NBC交响乐团的提琴手，他建议我找该团的小提琴和大提琴首席。我请他们到我公寓里合奏，他们都表示愿意和我一起演出，却彼此不对头。最后小提琴首席说："你不是马上要演奏舒曼钢琴五重奏吗？我有很丰富的弦乐四重奏经验，和很多钢琴家合作过这首，我可以教你。"他所言不虚，真的对室内乐有极其深厚的知识与经验，于是我就找他合作；

他就是古列特。古列特和格林豪斯熟识，因此我们组了三重奏。

焦：那时你们就想到要组固定团体吗？

普：完全没有。我其实要回以色列定居，但古列特找到经纪人，安排了九场演出。我想这样很好，经过九场演出之后再录音，于是我就参加了巡演，但演完也就解散。后来阿本奈利三重奏（Albeneri Trio）取消了在伯克希尔音乐节（Berkshire Festival，坦戈伍德音乐节的前身）的演出，总监明希（Charles Munch，1891—1968）听说古列特正在演奏三重奏，就找我们来代打，曲目是贝多芬第三、五、七号钢琴三重奏，都是试金石之作。我们为此非常努力地苦练，演出成果让明希大为赞叹，说只要他是总监，他就每年邀请我们。此外，我们每到一地演出，总是马上受邀再去，口碑慢慢传开，邀约愈来愈多。到那季结束，接下来竟然有70场音乐会等着我们！

焦：一下子就有70场啊！

普：主要在小城镇，也幸亏在小城镇，我们才能好好学曲子，累积该有的曲目，也学习怎么当一个三重奏。卡萨德修斯和古列特本来就是朋友，也在伯克希尔听了我们的演出，大力和欧洲场馆与经纪人推荐我们，将我们带到欧洲。这下子不成团也不行了！当那张莫扎特三重奏录好后，我听了母带，相当不满意，打电话和制作人说我愿买回母带，米高梅不会有任何损失。"你在开什么玩笑！"那张发行后，成为米高梅销路最好的唱片，一切就这样开始了……

焦：我对“怎么当一个三重奏”很感兴趣。首先，弦乐四重奏一直很热门，也很早就有专业、固定组合的弦乐四重奏。钢琴三重奏虽然有很多精彩曲目，却一直到美艺才算真正出现“固定团员、长期一起彩排并演出的三重奏”。为何会这样呢？

普：老实说，以前钢琴三重奏一点都不流行！我们虽然得到很多好评，许多场馆听到是钢琴三重奏，一开始都拒绝。对他们而言，钢琴三重奏若不是“简单版的钢琴协奏曲”，就是“钢琴帮两个弦乐器伴奏”。即使有很多经典曲目，大家普遍还是把三重奏当成业余人士在家的娱乐。不过一旦听过我们演出，他们就改观了。

焦：居然是这样！以前是否连贝多芬的三重协奏曲也不普及呢？

普：没错，大家知道它，但真的很少演奏。它对小提琴和钢琴而言一点都不难，唯一难的是大提琴，真的要到卡拉扬找奥伊斯特拉赫（David Oistrakh，1908—1974）、罗斯特罗波维奇（Mstislav Rostropovich，1927—2007）和里赫特（Syvatoslav Richter，1915—1997）与柏林爱乐一同录制，它才成为热门曲。美艺也常接到邀约，累积下来大概演奏过此曲一百五十次以上，包含一次巡回，二十五天内演了二十三场！

焦：不过以前还是有著名三重奏，比方说蒂博（Jacques Thibaud，1880—1953）、卡萨尔斯（Pablo Casals，1876—1973）与科尔托。他们的风采当然没话说，也有很高的艺术性，但他们的演奏比较像是“各自呈现对作品的心得”而不是“一起呈现这部作品”。在演奏中我们听到较多的是他们三人，较少听到被演奏的曲子。但从你们的录音听来，美艺从一开始就展现出不同以往的“合奏”。为何你们会发展出这种美学？

普：在以色列，当我的小提琴家和大提琴家朋友和我介绍钢琴三重奏，他们就让我听蒂博、卡萨尔斯与科尔托演奏的舒伯特。不用说，我完全被迷住了。古列特和格林豪斯也熟知他们的演奏，而我们想和前辈竞争。当然，蒂博、卡萨尔斯与科尔托这个组合绝无仅有，展现的个性与特色我们无法企及。但美艺所展现的整体感，以作曲家和作品形象来建立三重奏的概念，也是他们未能达到的。他们有我们没有的，我们有他们没有的，因此这个竞争不是谁比较好，而是在不同的演奏美学基础上，如何各自发挥到极致。如果你是蒂博、卡萨尔斯与科尔托，有这样强烈又美好的艺术个性，那为何不展现出来呢？这并没有什么错。就像如果你是拉赫玛尼诺夫，那样伟大的创造者与钢琴家，你就能把肖邦

《第二钢琴奏鸣曲》和舒曼《狂欢节》（*Carnaval*，Op. 9）弹成他录音里那个样子。但如果你没有他的创造力与演奏功力，却照他的方式弹，那可是罪过。多年来我一直听蒂博、卡萨尔斯与科尔托的演奏，但我不曾模仿他们，因为愈听就愈知道，我们不是他们，要走出自己的路，这条路就是根据我们对作曲家的理解以及对作品的感受，认真并诚实地呈现作品的面貌与深度，我们也有更全面的准备。我极爱蒂博在舒曼《d小调钢琴三重奏》的演奏，他比卡萨尔斯与科尔托都精彩；但我们录制舒曼三重奏的时候，三位成员全都演奏过大量的舒曼室内乐与其他作品，为这三首作品带来整体感——虽然我也必须承认，即使美艺录过两次舒曼三重奏全集，也达到很好的成果，我们对结果仍然不完全满意，应该演奏得更美才是。

焦：话说回来，你们展现出精彩且平衡的合奏，但听众还是可以听出三人的不同个性与特质。美艺呈现了作品、呈现了三重奏，也呈现了个人。这究竟是怎么办到的？

普：感谢你的美言。这是长久不断的努力，而且是有自觉、有目标的努力。你知道格林豪斯如何成为卡萨尔斯学生的吗？他仰慕这位大师已久，某日在巴黎巧遇，马上递上他老师亚历克萨尼昂（Diran Alexanian，1881—1954）——也是卡萨尔斯好友——的推荐函，表明想和他学习。卡萨尔斯听了他的演奏，问："你想和我学什么呢？""我希望能把巴赫无伴奏组曲演奏得和您一模一样。"于是卡萨尔斯每天为格林豪斯上课，详尽灌输他对这部作品的想法。四周之后，卡萨尔斯说："我们一起演奏。"——格林豪斯果然是好学生，忠实吸收了一切，和卡萨尔斯的演奏简直一模一样。"了不起，"卡萨尔斯听了非常称赞，"但现在让我告诉你，我'今天'是怎么演奏。"接着，他以完全不同但同样令人信服的方式演奏了这部作品。这给格林豪斯极大的震撼，也是最好的一堂课：伟大艺术家永远创新、永远变化，绝对不自我重复，伟大乐曲也有无限的诠释可能。格林豪斯把这个概念带进美艺，刺激我们做出回应，保持演奏的创新与变化，当然也让我们表现自己的个性。

焦：在钢琴三重奏的组合之中，谁会最具主导性？

普：我会说三重奏中三人平等，但钢琴是平等中的第一，而这真不是因为我是钢琴家所以才这么说！除了拉威尔那首非常平衡、把"三重奏"视为一件乐器谱写的《a小调钢琴三重奏》（但也主要是第一、二乐章），在一般三重奏中，钢琴负责旋律又负责和声，担任主奏也担任伴奏，分量可占到六成以上，当然最具主导性。我如果速度不变，其他两

位想变也很难，因此诠释要能先说服我才可以。

焦：我正好想问拉威尔《钢琴三重奏》。美艺录过此曲三次，从第一次，第一乐章就采取比乐谱指示（一拍=132）要慢的速度。这是怎么做出的决定？

普：那是我们最初几张录音之一，而这个速度其实是我的坚持。第一次练习，古列特和格林豪斯听到我的速度，非常惊讶地说："你疯了吗？怎么会是这个速度？"我说："我知道拉威尔在谱上标了132，我也知道这个乐章来自舞曲的形式，但用谱上的速度，我没有办法表现我的感受——对我而言，这个乐章有怀旧、有哀愁、有很深的情感，需要比较慢的速度，需要更多时间。""你的意思是，你比作曲家还了解这个乐章该怎么演奏啰？我们实在没有办法同意。"我不死心，继续问古列特，"难道拉威尔没有过更改他作品演奏速度的例子吗？"古列特想了想："其实有。我在卡尔韦弦乐四重奏（Calvet String Quartet）的时候，曾经演奏过他的弦乐四重奏给他听。拉威尔说我们演奏得极好，'但为什么第四乐章要这么快呢？'我们很惊讶，说这完全是按照您谱上的指示啊！拉威尔就说，他指导过另一个四重奏，他们演奏的第四乐章，才是他喜欢的速度——而那比谱上写得要慢很多。"从这个例子出发，我请他们二位再想想，拉威尔的速度指示是否真的无法更改，至少我情感上没办法用132来演奏。后来他们接受我的想法，而我非常高兴，我们的录音后来得到法国唱片大奖。可见对法国评论而言，他们也认可比较慢的第一乐章！

焦：我想您对所谓的"传统"一定也持相当开放的态度。

普：有些曲子多半以某种方式诠释，这背后必然有其道理，但不表示只有这个道理可行。大家习惯弹或听某种样式，也不表示我们就得延续它。愈是伟大的作品，就愈需要重新审视，也经得起一再审视。当你初弹贝多芬《热情奏鸣曲》，你可能照着某种套路，因为你对这位作曲家还没有很深刻的理解。等到你学了贝多芬其他十首钢琴奏鸣曲，再回到《热情奏鸣曲》，我相信你一定会有不同的感受与看法。这就是重新审视，而你会从一次次重新审视中找到自己的观点。

焦：拉威尔虽然非常要求演奏者，但也不是不能变通，我相信古列特与格林豪斯也有属于自己的心得和发挥。

普：的确，格林豪斯在第一乐章结尾，就把和弦拨奏改成琶音。啊，那实在太美了！这个手法后来也被其他大提琴家采用，成为我们版

本的注册商标。不过这里我有件事要“忏悔”：我们受邀去BBC“荒岛唱片”节目，每人带三首曲子播放。我很爱拉威尔《钢琴三重奏》第二乐章，为此听了很多很多版本，想找一个最喜欢的，但最后我最喜欢的还是美艺的录音。实在很不好意思，但我真的只能选我爱的演奏啊！

焦：您已经很客气了。舒瓦兹科普夫（Elisabeth Schwarzkopf，1915—2006）去那个节目，带了七段音乐，全都是她自己的演唱呢！不过您这个例子证明杰出音乐家可以超越学派，不是法国人一样能演奏出极好的法国音乐。你们在俄国音乐也有精湛表现，拉赫玛尼诺夫的三重奏更堪称最佳演奏。可否请您谈谈这方面的心得？

普：音乐是一种语言，每位作曲家也都是一种语言，拉赫玛尼诺夫是，斯克里亚宾、雷格（Max Reger，1873—1916）、普菲茨纳（Hans Pfitzner，1869—1949）也是。无论喜不喜欢他们，他们就在那里。我不是雷格或普菲茨纳的乐迷，但我演奏过雷格的作品，也听过普菲茨纳的歌剧，我无法否认他们的卓越。我的音乐兴趣广泛，没有什么偏见，能接受各种音乐，因此学习不同风格也比较容易。古列特就很挑：对他而言，法国音乐都是好的，其他全都很糟。我们开车在路上听古典乐广播，常常为此争论，现在想想实在很有趣。

焦：另一个我想请教的，是美艺的演奏总有绝佳平衡，我想这也是你们追求“一组演奏”的理想。只是三重奏若要取得声部平衡，困难度实在很高，特别是场馆的低频不见得都清楚，大提琴声部常难以突显。这没有实际经验大概不好了解：我是2017年底和钢琴三重奏一起巡回演出，才真正体会到这个编制的难处。

普：你说得很对，平衡说起来简单，做起来却很难。通常的情况是小提琴或大提琴抱怨钢琴太大声，然后钢琴就弹得小声；但钢琴弹得小声，乐曲比例就不会对，最后也没办法妥善呈现作品。低频确实是大问题，很多大提琴家习惯要钢琴家弹得愈小声愈好，结果就是乐曲严重走样但不自知。美艺从创团以来，就以实现作品为目标，因此即使古列特的室内乐经验极其丰富，他也从来没有要我弹小声，当然我也不是只顾自己、刻意弹得大声的演奏者。要达到良好平衡，最重要的就是要全面了解作品。我学一首三重奏，不只要把钢琴部分学会，也要把小提琴与大提琴声部学起来。要完全清楚乐曲内容，知道哪段谁是主角该被突显，才能继续讨论平衡问题。

焦：另一个有关平衡的问题，则是人际关系的平衡。美艺能够维持五十三年，究竟有何秘诀？

普：古列特担任过卡尔韦四重奏的第二小提琴，到美国后又自组四重奏担任第一小提琴，进入NBC乐团后不久就被托斯卡尼尼（Arturo Toscanini，1867─1957）升为首席，可见其才能。他严于律己也严以待人，排练时谁在音乐或技术上不够好，他可没有客气话，往往开口就伤人。格林豪斯常常受不了，但我因为年轻，总是着迷于他的深厚知识与见识，感动于他对音乐的热情，因此能够把批评当成学习。我也尽可能想学到他的知识与见识，自然也就没把刺耳言词放在心上。不只对法国作品了如指掌，他和卡萨德修斯一样，对贝多芬也钻研甚深。直到今天，每次想到古列特，我仍充满感谢：是他让我知道，我可以将自己的一生奉献给室内乐，他也是我最重要的老师之一。也因如此，我们三人终究形成很好的平衡，美艺才能走得下去。美艺成立时我是最年轻的团员，随着团员更替我变成最年长的。我维持古列特的高标准，但没延续他的说话方式，和合作伙伴传承我所学到的知识与经验。

焦：在古列特退休之后，您和格林豪斯以何标准挑选继任者？

普：这没办法用“挑”的，必须看彼此是否投缘，而这只有一起演奏才会知道。我们很幸运找到科恩（Isidore Cohen，1922─2005）。他是天生好手，有极其美丽的音色，在团里的二十三年可说是美艺的黄金时代。他那把斯特拉迪瓦里也大有来头。那原来是施耐德（Alexander Schneider，1908─1993）的乐器。他邀科恩加入他的四重奏，科恩和他借了这把琴，一起录了史上第一套海顿弦乐四重奏全集。录完之后科恩说他已经爱上这把琴，施耐德必须卖给他。你知道施耐德怎么卖吗？他用原来买这把琴的价钱卖给科恩，即使实际行情已经翻了十倍以上，真是君子作风啊！在施耐德之前，这把琴属于波兰小提琴名家柯汉斯基（Paul Kochanski，1887─1934），当年布洛斯基（Adolph Brodsky，1851─1929）首演柴科夫斯基小提琴协奏曲，就是用这把琴──很有故事吧！当然之后我们又有成员更换，小提琴、大提琴都是。他们都是顶尖音乐家，但经过一段时间，不是每位在团里都能起化学作用，能时时激发火花，这就是人与人之间的缘分了。不过我能说，直到美艺解散，我们一直维持高水平，我们也结束在最好的句点。

焦：和美艺三重奏几乎同时开始，您也接下印第安纳大学音乐系的教席。这在您的人生规划之内吗？

普：那又是一个意外！我那时和钢琴家马塞洛斯（William Masselos，1920─1992）组了一个四手联弹，用化名录制古典交响名曲的钢琴改编版来赚钱。因为施托尔曼的推荐，印第安纳的音乐系主任找

过我，我说我有很多音乐会，实在没办法教。然后他打给马塞洛斯，后者犹豫不决；为了鼓励他，我就说要是请我，我就会去。后来马塞洛斯去了，系主任又打电话来找我，我还是说没办法；接着马塞洛斯打来了："但你告诉我你会来啊，怎么说话不算话呢！"于是，我在1955年先接了一学期的驻校艺术家，然后……就一直教到现在了。当然，这也是因为学校容许排课自由，也鼓励老师出外演奏。我在学校遇到了不起的同事，比方说斯塔克（János Starker，1924—2013）。很多人想我和格林豪斯组三重奏，或许就不能欣赏其他大提琴家。拜托，这怎么可能呢？我也非常欣赏赛伯克（György Sebők，1922—1999），了不起的钢琴家。

焦：对您而言，教学意味着什么？为何您对教学有这么大的热情？

普：因为教学就是学习，是源源不绝的启发。首先，当老师要有想和人说话、与人分享的热情，而这完全是我的个性。其次，若要教人什么，自己必须先搞清楚。我和学生讲解作品，我必须先了解，这让我学习许多我自己未曾演奏的创作，认识各种不同的音乐。就技巧而言，我的手不大，但很能延展，可以弹十度，也能飙得飞快。以前我老师就说，技巧对我太容易了，我应该要挣扎、要拼命才是。后来我才理解，他不是说我要用费力的方式去弹，而是音乐作品有时需要表现挣扎与苦斗，我必须把如此感受弹出来，不能只是行云流水、毫无障碍地弹。但也因为技巧对我相对容易，适用于我的演奏方法不见得能适用于学生，所以我一定得找出原则并分析各种适用状况。通过和学生讲解技巧，说明放松的要领，我愈来愈清楚身体运作机制，这当然也增进我的弹奏并让我保持健康。直到现在，我都没有关节炎。此外，听学生演奏总是有收获。这不是因为他们弹得比我好，而是他们和我不同，有不同的观点和想法，更往往来自不同的文化。这让我看到音乐作品的各种表现可能，看到许多不曾出现在我脑中的点子，让我思考也给我启发。最后，教学让我认识一代又一代的新音乐家。当你见到真正的天分，专心致志、把自己奉献给音乐的时候，你会知道音乐不只有传统，更有未来，古典音乐永远不会死亡，永远有无限的希望。

焦：您不只持续教学，演奏事业在美艺解散后更持续发展，除了室内乐更多了独奏与协奏行程，仿佛回到年轻时候。

普：这真是出乎意料。到现在我都94岁了，邀约还是很多，甚至愈来愈多，但我并不觉得累。我学不会懒惰，也不享受悠闲，手指仍然渴望键盘，仍然喜爱演奏也期待演出。我内心有很丰富的感受，而我希望

和听众分享。

焦：我听过您三场音乐会，都以肖邦《升c小调夜曲》（Op. posth.）当安可，您也在BIS留下精彩录音。这已经成为您的注册商标了，而我很好奇每次您弹它的时候，心中都是什么感受？

普：这好难说。我第一次听到这首夜曲，是学生时代某波兰钢琴家到巴勒斯坦演奏肖邦钢琴协奏曲后的安可。我在德国完全不知道这首；我买的肖邦夜曲集只收录他出版的作品，没有这首未出版之作。初次听见，我完全被迷住，马上找谱来学。当然我也弹肖邦其他作品当安可，可是这么多年过去，此曲的魅力对我始终没有消退，在我心中永远占有特殊位置。它可以甜美，可以戏剧，可以是求生的欲望，也能是求死的意志。愈是弹它，愈感受到音乐有各种表现可能，太多太多了。

焦：您的美国首演选了舒曼《a小调钢琴协奏曲》。我知道舒曼一直是您最喜爱的作曲家之一，而您最近还首次与声乐家合作他的艺术歌曲。

普：我真的喜爱舒曼，一直都爱。他的音乐有种青春之火，可以是无尽的幻想，后期又在幻想中加上精彩对位，比方说那妙不可言的钢琴四重奏与五重奏。我90岁那年和柏林爱乐合作新年音乐会，不久接到一通来自德国的电话，原来是男中音戈恩（Matthias Goerne，1967—）。他说他看了演出，非常感动，希望能和我合作。我说很感谢，但除了一次演奏《冬之旅》（*Winterreise*，D 911）的经验，我只知道如何和弦乐合作，不知道如何和声乐合作啊。“但您现在学也不迟啊！”我想，天啊，我都90岁了，还要学新曲目与新的合作方式！但戈恩提议舒曼的《诗人之恋》（*Dichterliebe*，Op.48）与晚期歌曲集，我又怎么能拒绝呢？我没办法说舒曼是我的最爱，因为我也爱其他作曲家，但他能以其特殊的方式丰富我们的灵魂。每次弹奏舒曼，包括练习，我都非常快乐。我不久前听了索科洛夫（Grigory Sokolov，1950—）演奏的《幽灵变奏曲》（*Geistervariationen*，WoO 24），深受震撼与启发，于是也学了。我对舒曼的爱大概永远看不到尽头吧！

焦：近年来您参加了许多别具意义的演出，比方说2008年的“水晶之夜”七十周年纪念音乐会。面对现在世界局势的发展，我想您一定很有感触。

普：我到现在都记得“水晶之夜”那晚，我们家的店铺被砸，橱窗玻璃破碎的声音。我们家幸运逃离德国，但我的祖父母、叔伯姑姨、堂表

兄弟姊妹等等，多数丧生集中营。我经历过如此悲剧，深知权力可以做出什么可怕的事，深知我们应该尽一切努力避免危险，偏偏现在反其道而行。美国选过奥巴马当总统，还选了两次；正当我们为此振奋，认为这国家称得上伟大，美国接下来的选择却让我无法理解，完完全全无法理解。这是个很危险的时代，希望世人绝对不要再犯当年曾犯过的大错。

焦：您持续演奏录音七十多年，造福无数听众。在这访问的最后，可否为阅读它的读者说些话？

普：我相信尼采说的那句话，也觉得这个世界如果没有音乐，实在是个错误——至少，它不会那么美好。我可以说，我把我的一生都给了音乐，而我也很高兴这么多年来，持续见到有能力也有意愿把自己完全投入到音乐的人。在未来的日子，我也会继续毫无保留地将自己奉献给音乐，奉献给人类的光明面。我真心希望，这个世界能够因此而变得更美好一点，哪怕只是一点点。

注释：

1Kristallnacht，又译“帝国水晶之夜”“碎玻璃之夜”“十一月大迫害”，指1938年11月9日至10日凌晨，希特勒青年团、盖世太保和党卫军袭击德国和奥地利的犹太人的事件。“水晶之夜”事件标志着纳粹对犹太人有组织的屠杀的开始。——编者注

巴杜拉—斯科达

Paul Badura-Skoda, 1927—



1927年10月26日生于维也纳，巴杜拉—斯科达自幼学琴，重要的老师包括Marta Wiesenthal，Viola Thern，Otto Schulhof（1889—1958），更成为瑞士名钢琴家艾德温·费舍尔（Edwin Fischer，1886—1960）的学生。1948年他自维也纳音乐学院毕业，并获颁钢琴演奏及指挥两科目的最高成就，不久更赢得奥地利音乐大赛首奖，20岁便受邀和指挥大师富特文格勒与卡拉扬演出，国际声誉鹊起。他曲目广泛，至今所录唱片高达两百张，又是著述丰富的学者，在论文、专著、乐谱校订等都有惊人成就，是20世纪举足轻重的音乐名家。

关键字：维也纳 奥地利 维也纳风格 诠释 科尔托 费舍尔 马丁 音乐结构 乐谱校订 肖邦 世代美学差异

访谈时间、地点：2013年11月，台北；2016年6月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：首先，可否请您谈谈维也纳这个“梦中之城”？

巴杜拉—斯科达（以下简称“巴”）：我很幸运能在这个城市出生、成长。作为当年奥地利帝国首都，维也纳是权力和财富的中心，而这吸引了音乐家和艺术家前来，文化也因而丰厚。这其中最重要的，就是各国文化与人才在此聚会交流。以前的维也纳是奥国、德国、意大利、捷克、匈牙利、塞尔维亚、克罗地亚等国家与地区的交会点，像纽约一样的国际大都会。像我的生父（巴杜拉）和继父（斯科达）的家庭就都来自捷克。在维也纳可以听到来自各地的语言与音乐，维也纳也发展出属于自己的音乐风格。音乐是生活的主要根源，也是让生活得以延续的力量。那时的富有贵族和现在有钱人有一点非常不同，就是他们认为有钱有权也就有责任，要为文化艺术贡献己力，要为下层阶级做些事，而这的确支持了艺术。就音乐的重要性而言，能和维也纳相比的大概只有巴黎。

焦：所以当我们听舒伯特《匈牙利旋律》（Ungarische Melodie，D 817）这样的作品，我们必须记得这不是一位维也纳作曲家在描写或想象“异国”，而是他用自己熟悉环境中的素材来写自身。

巴：的确如此。以前的人把匈牙利的吉普赛音乐当成匈牙利音乐，而维也纳的餐厅、街头、节庆场合等都常见吉普赛乐队和曲调。这是维也纳音乐文化的一部分，我们也要用更宽广的眼光来看那时的地域环境，不能被国界束缚。在匈牙利贵族家里任职的海顿，其笔下的匈牙利（吉普赛）风格，和在维也纳的勃拉姆斯所写的匈牙利风格，也应放在这个概念中思考。此外，像是贝多芬的三首《拉苏莫夫斯基弦乐四重奏》（Op.59），虽然是应委托作曲者，俄国驻维也纳大使拉苏莫夫斯基（Andrey Razumovsky，1752—1836）的要求而加入俄国旋律，但考量维也纳当时的国际大都会本质，这些曲调对维也纳人而言也不陌生。那时维也纳有各地王公贵族居住，拉祖莫夫斯基最后就在维也纳终老。总之，我们要以更具历史感也更富想象力的方式，来看当时维也纳作曲家作品中的各种元素。

焦：小提琴家米尔斯坦（Nathan Milstein，1904—1992）在其自

传中说，有次他在房里练贝多芬《克罗采奏鸣曲》第三乐章，对街邻居听了和他挥手，高兴地问他为何会演奏土耳其音乐。巴托克则说他曾在巴尔干半岛，听到非常类似贝多芬《田园》交响曲第一乐章第一主题的民俗曲调。现在我们若演奏贝多芬的这些作品，是否能以偏向民俗音乐的角度去表现呢？

巴：那时民俗与娱乐音乐、严肃音乐之间并非壁垒分明，作曲家可以引用各种素材创作，素材也彼此融合。就像纽约有某些社群只说西班牙文，中国城内可能只说中文，那时维也纳有意大利、犹太人、捷克、匈牙利等社群，意大利社群还有专门上演意大利歌剧的剧院。所以贝多芬这样的音乐仍是“出于维也纳”而非来自外国，只是这个维也纳和今日的维也纳不同。但说到底，知道作曲家灵感为何固然有趣，更重要的还是作曲家究竟怎么写又写了什么。是他们把素材放到更高的层次表现，不然我们只需要听素材本身即可。

焦：您刚提到能和维也纳相比的大概只有巴黎，而这两个城市对彼此都有敬意，您也演奏许多法国音乐。我非常喜爱您用贝森朵夫（Bösendorfer）钢琴录制的德彪西专辑，路易沙达（Jean-Marc Luisada，1958—）说您的法文讲得比他这个法国人还好！可否请谈谈当年您如何学习法国文化？

巴：那也是我最满意的专辑之一呢！对我这个年代的人而言，我们对法文和法国文化其实很熟。在希特勒占领奥地利之前，法文一向是奥地利的第一外语。我5岁就有家庭教师教我法语，进了学校则学法文和拉丁文。后来我对法国文化产生浓厚兴趣，喜爱法文小说、诗歌，当然还有音乐。第二次世界大战中奥地利当然很少演奏法国音乐，但战争一结束，大家又恢复对法国音乐的喜爱。我在战后开始探索拉威尔，着迷于其技巧精湛的写作、敏锐的感性以及对钢琴声响的绝佳掌握。我很惊讶拉威尔的钢琴弹得并不出色，却能写出这等老练又原创性的钢琴技巧。这再一次证明作曲家不见得要是自己作品的最佳演奏或诠释者。

焦：德彪西呢？

巴：我在认识拉威尔之前就认识他了，小时候就弹过《两首阿拉伯风格曲》（*Deux Arabesques*，L 66）和《儿童天地》（*Children’s Corner*，L 113），第一次搬上音乐会的则是《贝加摩舞曲组曲》（*Suite bergamasque*）。我想他是比拉威尔“更法国”的作曲家，可说是法国文化的象征。德彪西对钢琴声响与技巧也非常娴熟。不只他的钢琴曲如此，你看他编订的肖邦，就可知其非凡功力。

焦：身为维也纳人，您怎么看维也纳和奥地利风格？是否真有这样的风格？

巴：在全球化时代，传统风格或学派已经很难维持不变，彼此之间的分别也愈来愈小。直到我从维也纳音乐学院退休时，我的同事几乎都是维也纳或奥地利人，现在则各国教授都有。不过维也纳还是有自己的风格。就像纽约、上海汇聚各地人士而形成独特的风格，维也纳风格也是基于这种混合，成分主要是奥国、匈牙利、捷克、意大利、法国和犹太文化，是由彼此互动中找出相似、共同之处而形成的风格。

焦：我看库尔肖（John Culshaw，1924—1980）的回忆，他在维也纳录制《指环》，非常受不了当地习气，索性苦中作乐，效法维也纳人“最重要的事最后做”的精神，布置房间时正事不做，先从仓库找来一个华丽大吊灯。我在维也纳住过一个多月，说实话还多少感受到这种“精神”。

巴：哈哈，这真的不能怪你。我用两个笑话来回答维也纳的特色：被问到信心来自何处，柏林人会说“未来”，维也纳人会说“过去”；德国报纸写第一次世界大战战况：“情况很严重，但仍然有希望。”奥国报纸则写：“情况毫无希望，但并不严重。”——对维也纳人来说，再没救的事情都不重要。

焦：您会如何描述维也纳风格的钢琴演奏？

巴：对我而言，那是一种融合准确、美丽与和谐，强调人性沟通的演奏风格——最后是真正的重点。如果只有优雅美丽的声音，精准高超的技术，演奏出的音乐却不能与人沟通，那就丧失了维也纳风格的精神。但我说的是维也纳风格的理想，很多其他风格也追求同样的理想。比方说我的老师费舍尔不是维也纳人——他母亲是瑞士人，父亲是捷克人——但他的演奏完全拥有如此质量。他让我们知道音乐是一种生活方式，是深刻人类经验的沟通。这是通过乐曲达成的沟通，乐曲则是作曲家转化“更高层次灵感”的成品。我的作曲家好友马丁（Frank Martin，1890—1974）为我写了一首钢琴协奏曲，里面有很炫很难、效果很好的乐段，但他偏偏只用一次。我说：“这不是很不经济吗？我花了这么多工夫才练好，你若是能多用几次该有多好？”“但我不能，”他说，“因为到最后不是我写乐曲，而是乐曲自己写自己，我只是转达来自天上的灵感，顺服于更高层次的创造。”这听起来很玄，但创作就是难以言说。若创作如此，那么我们更可以清楚，从灵感到作曲家、作曲家到乐曲、乐曲到演奏者、演奏者到听众，所有环节都是沟通，演奏家就是要沟

通。

焦：您对乐曲的诠释也是如此。

巴：的确。我想室内乐是训练沟通的最好方式。有次我和人合作莫扎特《D大调双钢琴奏鸣曲》，对某乐段争执不下，后来他说了句："你有你的意见，我有我的，但为何我们不按音乐的意见演奏呢？"说也奇怪，我们马上就没有争执了。我和奥伊斯特拉赫的合作也是。他不是维也纳人，但也来自具有丰厚音乐文化的传统。我们排练时也会意见不合，但最后都能顺着音乐的道理解决歧见。不过说到演奏，我还必须强调自发性的重要。有些演奏家技巧极高、琢磨极好又非常稳定，每次演奏都一样，听起来像是播放唱片。能够达到这样的精准洗练自然很不容易，比方说伟大的米凯兰杰利（Arturo Benedetti Michelangeli，1920—1995），还有我非常喜爱的波里尼（Maurizio Pollini，1942—），但我更珍惜那些愿意在演出中冒险，保持开放并大胆尝试不同表现手法的音乐家，像富特文格勒、克纳佩茨布施（HansKnappertsbusch，1888—1965）、克雷普斯（Josef Krips，1902—1974）、费舍尔、科尔托等等。

焦：通过录音，现在听众多半对乐曲极为熟悉，会期待在现场也听到没有错误的演奏，但冒险会带来犯错……

巴：但不冒险也就没有自由，而艺术怎能没有自由？所以我常说，现在许多钢琴家最大的问题，不是他们会弹错音，而是他们不会弹错音！如此讨论自古有之。以前论者评价克拉拉·舒曼（Clara Schumann，1819—1896）、塔尔贝格（Sigismond Thalberg，1812—1871）和李斯特，说克拉拉演奏有少许错音，塔尔贝格没有错音，李斯特则是错音一堆——但他是最撼动人心、最具启发性的演奏家。当年李斯特和塔尔贝格双雄竞赛音乐会，评论说塔尔贝格的演奏"天下最佳"，李斯特则是"世界唯一"，这"最佳"与"唯一"之间的差别，道理就在此矣。

焦：我知道您是心胸非常开放的音乐家，总是在找新想法，不会固守某一意见。

巴：我每次打开乐谱，都当成第一次阅读，随时写下新灵感与新想法。我不只写自己的想法，也把作曲家曾有的各种想法誊上去，思考其中的道理，写太满我就再买一本新乐谱。不是所有新点子都经得起考验，所以我有铅笔也有橡皮擦，但我永远以全新的眼光来看乐曲。到目前为止，我已录了七次舒伯特《降B大调钢琴奏鸣曲》（D 960）——当

然第七次是我最满意的一次。希望我活得够长，还能有新观点再录一次。

焦：我知道科尔托和费舍尔都是您最喜爱的钢琴家，可否谈谈他们？

巴：首先，他们正是能为演奏带来新意的大艺术家。费舍尔说每次演奏都该有新想法，都该带来新感觉，无论这新意有多微小，都值得珍惜。我不会忘记某次他演奏贝多芬《悲怆奏鸣曲》，真让我觉得我是第一次听！科尔托的演奏状况时好时坏，但我20岁那年听他演奏肖邦二十四首《前奏曲》……啊！七十年过去了，到今天我还记得那次演出的细节！我好多朋友都流泪听完那场音乐会，而大家都有一种感觉，就是科尔托不是为两千人弹，而是为我们每一个人弹！那真是一生难得一遇的伟大艺术体验。其次，伟大的创造者总是超越地域风格，也有广博的艺术涉猎。科尔托以浪漫派作品诠释闻名，也是法国音乐大师，但他早期也演奏贝多芬钢琴奏鸣曲全集，还指挥了瓦格纳《帕西法尔》（*Parsifal*）等歌剧。费舍尔虽然没在演奏会中弹德彪西，却在大师班指导学生弹，展现他对德彪西的理解。如此艺术修为背后往往也有开阔的胸襟。第二次世界大战时费舍尔仍在德国演奏，以致很多人对他不谅解，认为这是支持纳粹。但1948年我在瑞士上费舍尔的大师班时，施纳贝尔（Artur Schnabel，1882—1951）亲自来访，重续他们的友谊，也告诉大家为德国人民演奏并不表示就是支持希特勒。那时有位美国学生问施纳贝尔：“大师，您这里希望我照拍子弹，还是依感觉来弹？”施纳贝尔说：“为何不依感觉并照拍子来弹呢？”——这句话太对了！费舍尔要我们牢牢记住，日后也总是在教学中强调这一点。你可以表现很丰富的情感但不必牺牲节奏，这背后的道理，正是艺术家永远要往更高、更丰富的方向去想。

焦：参加费舍尔或施纳贝尔的大师班，只要认真学习，应该能够泅泳于艺术海洋里。

巴：的确，在费舍尔大师班上学生不是彼此竞争，而是互相倾听——我们从各自的优点中学习，当然也从错误中成长。总之无时无刻不在吸收，大家团队合作，一起进步。

焦：您最近出版了一本小书，整理了当年费舍尔的大师班内容。

巴：是的，不过是他评论别人的演奏，没有我的，因为我在记笔记，哈哈。我出版这本小书是想把如此传承记录下来。我自己也当老

师，有时遇到很久以前的学生，他们和我说："当年和您学习的时候，我才十七八岁，您说的很多话我都不是很了解。现在三十年过去了，我终于了解您当初说的是什么。但仔细回想这三十年，正是这些话影响并引导了我。"每次我听到这样的感想，我都很感动，因为我当年也是这样的学生，被费舍尔等人教导、启发、指引，而他们教给我的又远远不只是音乐。刚刚提到的这些名家，他们不只是音乐大师，对诗、戏剧、文学等也都有丰厚修养，费舍尔还是功力高超的画家。为何他们的音乐听起来那么不同，简单几个音就展现出人性最深刻的一面？这就是答案。

焦：艺术毕竟是互相融会贯通。

巴：我再举一个例子。我认识马丁的时候，就发现他对建筑非常着迷，对任何和建筑相关的艺术也有很深的知识。《多翼祭坛画》（*Polyptyque*），他最杰出的作品之一，就是以锡耶纳（Siena）的教堂画为灵感所写成的创作。它被伟大的小提琴巨匠与音乐大师梅纽因誉为"同类作品中自巴赫后最伟大的创作"——梅纽因提到巴赫，因为两者都有精巧的结构、形式与比例，而这正是建筑艺术最重要的特色。

歌德说"建筑是凝固的音乐"，并非天马行空的比喻，因为音乐最重要的就是形式。这和建筑相通，只是我们"看不到"音乐。马丁对建筑艺术的丰富学养，让他得以内化建筑形式，吸收其美学与概念而转化成音乐创作。莫扎特许多作品，我们从手稿判断，他很可能是有意识设计好乐曲比例才思考乐曲内容；他让听众感受到如此比例的手法，就是伟大的音乐艺术。不是所有杰出作曲家都懂建筑，也不是所有懂建筑的作曲家都必然杰出，但若能多方涉猎，无论如何总是好事。

焦：演奏者也是一样，结构掌握极其重要。

巴：你听拉赫玛尼诺夫演奏他自己的作品，可以发现他虽然展现某种程度的自由，但其"声音建筑"都严谨扎实，音色处理也和这"声音建筑"相关，宛如教堂彩窗或雕塑安排的方式。这就是为何我从教学经验中发现，许多学生弹不好拉赫玛尼诺夫，不是因为他们弹得不够多，而是他们的巴赫、莫扎特和贝多芬弹不好。富特文格勒说过类似的话：把柴科夫斯基或者当代作品演奏好，并不保证能把巴赫、莫扎特、海顿等演奏好；反之，若能够演奏好巴赫、莫扎特、海顿，就能够演奏好柴科夫斯基与当代创作。因为即使是勋伯格、巴托克或斯特拉文斯基，他们音乐的建筑手法与比例原则仍和古典传统一脉相承，或说这种结构其实已是人类普世性的感受。我很喜欢看建筑师或画家的素描与速写稿，特

别是画家。我发现虽然每位大画家都有自己的风格，彼此相差很大，但回到最原始的素描与速写稿，大家笔法、概念和风格都差不多，可见人类有本质性的比例概念，自然界的黄金比例深植在人性之中。说到拉赫玛尼诺夫，我建议大家好好听他的演奏。理论上我们比较能表现好和我们时代接近的作曲家，因为我们比较熟悉他们，知道他们的演奏风格，录音更是一大帮助。拉赫玛尼诺夫留下那么多演奏，许多人弹他的作品，却不想听作曲者本人的诠释见解与表现风格，这真是奇怪。

焦：您是乐谱校订名家，资料详尽又有个人风格，言简意赅且幽默风趣，即使不弹琴的人也可拿来阅读，可否谈谈您这方面的心得？

巴：我对作曲家，无论是作为演奏者或是研究者，我都以“爱”和“尊重”对待他们。只要有这两项，我想不会错到哪里去。我最初是从比较各家版本开始，发现即使是最好的版本，也很难说全无错误，因此演奏时总是同时参考三四个版本。然而许多版本之所以不同，在于作曲家原稿就不同，几次校订会有不同想法。这很正常，毕竟创作者追求完美，完美的形貌却不断改变。肖邦和巴赫尤其是这样的作曲家，所以一个版本绝对不够。但无论他们改了多少，认真研究他们的乐曲，你还是能够得到他们对此曲的基本想法。一首乐曲不是墨水和纸的组合，而是一个生命。一个想法从脑中到钢琴，从钢琴到谱纸，从谱纸到成果，中间不知道要经过多少转换、思考、挣扎。我总是不断思考，也充满好奇地探知，作者的最初概念（Prima Idea）到成果之间的变化，音乐、绘画、文学等等皆然。作为诠释者，我们参与了作者的创造，但必须以服务的态度，为了成就更高的意念、灵感而服务。

焦：您的肖邦《练习曲》校订版附有《离别练习曲》的几份初版复印——此曲真是显示创作者不断挣扎修改的好例子，我们可以看到好多“变奏”。

巴：可不是嘛！我为台湾金革唱片录制的肖邦专辑——也许是我最后的肖邦录音——此曲在第34小节我会录肖邦原稿。此处绝大多数版本——比方说米库利（Mikuli）或牛津版——都是照德国首版或法国首版。这两个版本很好，音乐上很合理，我也能被说服，但肖邦并不是这样写的。如果大家有兴趣，请注意我怎么弹这个小节[1]。我希望不久后能出版我编订的肖邦《b小调钢琴奏鸣曲》和《b小调钢琴奏鸣曲》。他们现在被称作第二号和第三号，但肖邦生前并未自己出版第一号，所以这两曲应该是第一号和第二号，这也是肖邦对它们的称呼；作品四的“第一号”应该被称为“第零号”。这二曲有很多处肖邦的修订稿和现今版本不

同，编辑者却不用这些修订稿，或者仅当成注释。比方说在《b小调钢琴奏鸣曲》第一乐章第74─75小节，现行版本几乎都用肖邦第一版（后来德国首版的根据）。但我们看此曲的法国和英国首版，就会见到他其实写了一个我认为更好的过门。大家可能已有习惯的“听法”，所以不把肖邦后来的写法收入乐谱，但编辑者必须诚实，也该让读者知道作曲家的完整意图[2]。

焦：肖邦是您成为钢琴家的关键之一：您的老师听到您弹肖邦，认为您应该当钢琴家。请谈谈这位您弹了一辈子的作曲家吧！

巴：肖邦真是“钢琴的灵魂”！史上大概只有他和斯卡拉蒂这样专注为钢琴与键盘乐器写作。我非常幸运能在年轻的时候，从录音和现场，听到许多大师的肖邦诠释。我搜集所有可能找到的肖邦手稿复印本，仔细推敲研究，我能说他的写作精致如莫扎特，严谨可比贝多芬和勃拉姆斯。但如此精致严谨又有高品味的笔法，在很多暴力夸张的演奏中荡然无存──我真不能同意这也算是肖邦！后来我也研究他的生平、他的人生观与艺术观，还有他的乐器。他喜欢细腻的声响，不偏好雷鸣般的重击。

焦：嗯，我不好意思说，不过肖邦曾批评某个把钢琴弹得很吵的钢琴家，说他“弹得像个德国人”。

巴：是的，不过我是奥地利人，用奥地利的方式弹琴，这还是不一样的，哈哈。此外，我可能是唯一完全按照肖邦踏瓣指示演奏的钢琴家。肖邦是唯一在几乎所有作品中都写下明确且大量踏瓣指示的作曲家，且都经过深思熟虑。他的踏瓣和现代用法相当不同。后者来自李斯特，踏瓣在音弹出后才踩，帮助手指达成音与音之间的连接。如此做法容易混合和声，肖邦却希望非常清楚的和声，于是在音弹出的当下就要踩踏瓣。我们必须了解肖邦原本写了什么，因此乐谱版本很重要。以帕德雷夫斯基版（Paderewski[1860─1941] Edition）来说，这版其实不差，但就是有不少地方有编辑武断且不加注解地更改。像肖邦在某处放了个长达半分钟的踏瓣，就被改掉了。演奏者若只看此版，当然无法得知作曲家原本的设计。

焦：我想这就是争议点。在现代钢琴上真能容许这样踩上半分钟不放的踏瓣吗？

巴：只要操作得当，这并非不可行。肖邦所用的钢琴是现代钢琴的雏形，虽然和今日不同，但就击弦装置、琴槌、踏瓣而言，差异并没有

太大。现代钢琴音量大，这当然有好处，但音量大并不等于非要刺耳。在以前把钢琴弹得粗糙刺耳，会视为犯罪，更不能想象毫无顾忌地敲打。我把现代钢琴比喻成跑车：你就算有一辆性能卓越的法拉利，在乡间小路也只能慢慢开——许多乐曲正是乡间小路，不是赛车场。仔细思考乐曲，适当发挥乐器性能，才能得到最好的效果。肖邦并非不追求速度或音量，他的性情也绝非温和。当时人记载他生气时，头发真的会竖起来！他的音乐中也有这般个性。旋律虽美，乐曲组织却极富张力，因此也不能投闲置散地演奏。但说到底，肖邦有其格调与品味，也有独特的音乐语言，但绝非暴力夸张。

焦：这样的性情与音乐，似乎也就像是莫扎特。

巴：没错！我常说我是从研究莫扎特学会演奏肖邦的。

焦：您对手稿与版本下了这样深的功夫，除了校订乐谱，还著有巴赫与莫扎特诠释专书。但我仍然见到许多年轻演奏者，认为音乐仅是感受与幻想，只要弹自己想的就好了。

巴：那他们应该去写自己的曲子呀。况且，一如拉威尔所言：“追求准确并不意味排除幻想。”我的经验是当我愈逼自己实现谱上每个指示，我反而会激发出愈多灵感，想象力也更丰富。

焦：说到拉威尔，当年保罗·维特根斯坦（Paul Wittgenstein，1887—1961）要是老实照《左手钢琴协奏曲》的音符弹就好了。他就是自以为懂，乱改一通，最后才觉悟作曲家写的比他的想法要好太多。

巴：他“二战”后曾回奥地利演奏，但我并不喜欢。他想证明单手钢琴家可以和双手钢琴家弹得一样大声，非常用力砸，但一只手就是一只手，不会因为弹大声就变成两只啊！就像我刚才说的，演奏者要思考作品，思考最合适的表现方式。若只是服务自己，那不会有好的表现。就像瓦格纳的歌剧虽然乐团很大声，但这位作曲与指挥大师永远强调“歌手必须被听见”。如果指挥家只想满足自己，制造出震耳欲聋的巨大声响，却让观众无法听清楚歌词，那不会是好演出。

焦：您怎么看这几个世代价值观与审美观的演变？

巴：今昔美学差异很大。现在大家拍照都要摆出笑脸，可是你看贝多芬、巴托克、甚至到拉赫玛尼诺夫，他们的肖像画或肖像照，都一脸严肃。他们本人很幽默，也在作品中展现幽默，可是在画像或照片里他们就是不笑。那是他们要给大家的形象。两相比较，很难说哪个好。不

过和现今相较，就音乐而言，过去的人比较好奇，比较渴望听到新作品；现在的人则是喜欢听自己已熟悉的作品，比较新经验和旧经验的不同。大家对于已知题材的新演出比较有兴趣，而不是积极探索新题材。

焦：我觉得这样的现象不只出现在音乐。现在的好莱坞旧片重拍的比例如此之高，就可知道这是趋势使然。

巴：的确，而我对如此现况感到悲观，特别是这往往助长偷懒与平庸。比方说你看了最新的《了不起的盖茨比》（*The Great Gatsby*）电影了吗？我和内人看了二十分钟，实在受不了，后来想说再给它三十分钟吧，但最后我们还是提前离开戏院。画面拍得很好，效果很精细，可是演员水平实在不行。有趣的是那时巴黎也同时上映之前的《了不起的盖茨比》，于是我们也去看了——特效比不上新作，但演技实在太好了，心理层次和深度都很杰出。偏好已拍过的题材，技术好内涵却不好，有外表但内在空虚，我想这还真不只是当今电影所面临的问题而已。新作品当然也会失败，失败的机会也不小，但我宁可听失败的新作品，而不是一再重复过去，以保守平庸的方式重复，或者没有展现超越前人的成就。

焦：我们如何改变这种状况呢？

巴：我不是作曲家，所以只能努力在曲目中加入当代创作，但音乐会承办人不见得买单。比方说我为近期巡演开出三套曲目，其中一套包含马丁的《八首钢琴前奏曲》；这是新古典主义风格，非常优美深刻，听过的人都说是好作品。结果你知道有几个人选这套曲目？零！一个都没有！大家见到当代创作像是看到鬼——不对，鬼都没有这么可怕。他们只想听我弹莫扎特、舒伯特、贝多芬，连巴托克都不要。

焦：这态度实在太保守了。

巴：而且很容易人云亦云。今天媒体推崇米凯兰杰利，其他钢琴家若弹得不一样，听众通常有两种反应："啊！这观点好有趣，我听到了新想法！"或是："这怎么不是米凯兰杰利？这人居然弹了三个错音？"不幸的，是现在以第二种想法居多。演奏家当然要追求准确，但音乐的准确和音符的准确都很重要。把音都弹对，不见得音乐也正确，不然都交给机器弹也行。如果听众没有想法，只知道数算错音，那就是把自己也当成机器了。

焦：在访问最后，我想请教您如何看自己至今与音乐相处的历程。

您兴趣很广泛，学生时代对科技和数学都很热忱，大可成为科学家或工程师，但最后还是选择了音乐。

巴：我很爱音乐，我也来自一个充满毁灭的时代。身为奥国人又目睹第二次世界大战，看到人性善良、光明面一再被否定，看到文化传统一再被摧毁，我知道我必须成为音乐家。音乐具有超越语言、族群、时空，也超越战争与毁灭的伟大力量。我需要音乐，我相信人类也需要音乐。回首这一切，我想我的决定并没做错。

焦：那么对您而言，如何在音乐中出类拔萃，成为伟大的演奏家？

巴：要回答这个问题，我可以先整理一下我刚刚说过的几个观点。太多音乐家都说过类似的话：音乐是一种语言。虽然没有文字，却能表达比文字更清楚、更准确的意念。谱上的音符只是骨干，演奏家必须赋予血肉，思考“音与音之间是什么”以及“音符背后是什么”，演奏音符并不等同于表现音乐。因此若要达到这一点，诠释者必须具有经验——不只是音乐经验，更要有人生经验。在所有经验之中，最关键的就是“受苦”（suffering）。如果不曾“受苦”，没有被生活折磨，被爱折磨，没有体验过生活的挫折与情感的苦涩，那大概无法真正了解莫扎特、贝多芬和肖邦等许许多多的作曲家，也很难成为杰出艺术家。志在音乐，丰富自己的人生，并把经历过的一切化为音乐，或许就是成为大演奏家的关键。

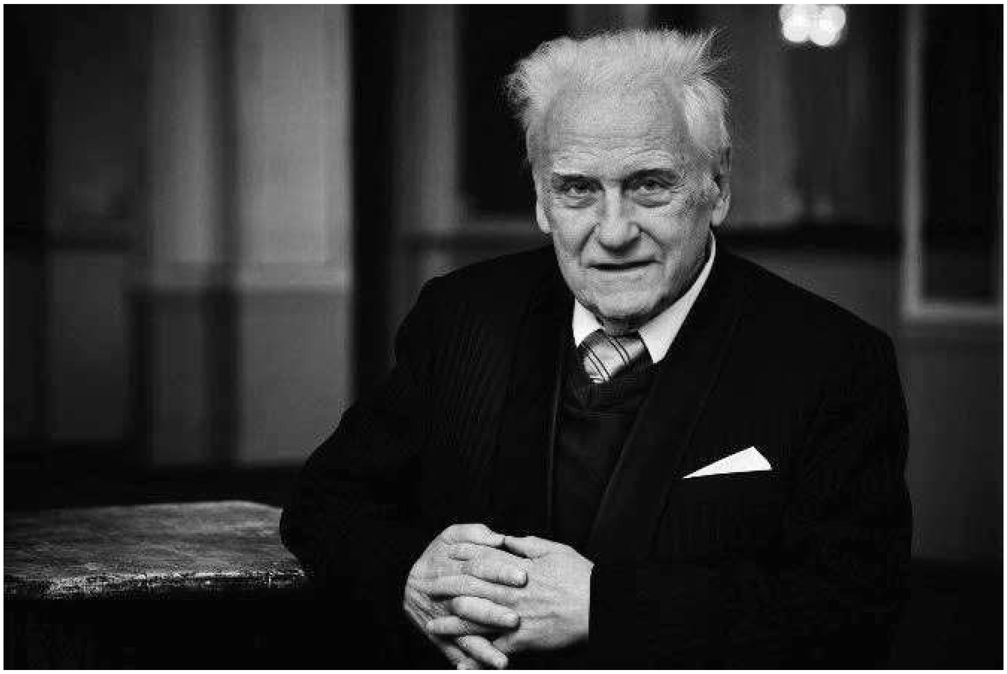
注释：

1录音1’34”处；目前波兰国家版也以此版为准。

2波兰国家版将第74—75小节的法英首版列为注释，并提出用后来德国版的原因；巴杜拉—斯科达认为肖邦学生的谱上充满作曲家本人的指示与更改，却没动法英首版此处的音符，可见这是他认可的版本。

德慕斯

Jӧrg Demus，1928—2019



1928年12月2日生于奥地利圣珀尔滕（St. Pölten），6岁学习钢琴，11岁进入维也纳音乐学院，学习钢琴、作曲、指挥和管风琴，后至巴黎和纳特（Yves Nat，1890—1956）研习钢琴。他14岁即举行独奏会首演，1956年获得布索尼大赛首奖后更大幅开展国际演奏事业，对巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、弗兰克、德彪西等作曲家都有精深钻研，也是著名的室内乐与艺术歌曲合作大师。德慕斯曾获诸多奖项与荣誉肯定，著有《诠释的历险》（Abenteuer der Interpretation）等著作。他录制超过三百五十张唱片，收藏一百二十多架历史钢琴，也是创作颇丰的作曲家，是才华洋溢、学富五车的传奇音乐大师。

关键字：维也纳 纳粹 纳特 指法 吉泽金 肯普夫 巴克豪斯 技巧 德彪西（诠释、演奏风格）舒伯特《f小调幻想曲》巴赫《半音阶幻想曲与赋格》宣诵 费舍尔—迪斯考 艾梅琳 舒瓦兹科普夫 贝多芬（第二十

七、三十、三十一、三十二号钢琴奏鸣曲，《迪亚贝里变奏曲》）奏鸣曲式 舒曼（《幻想曲》《性情曲》《大卫同盟舞曲》）历史钢琴 斯特里赫 弗兰克（风格、《前奏曲、圣咏与赋格》《交响变奏曲》、管风琴）循环曲式 德慕斯个人创作

访谈时间、地点：2018年5月，上海

焦元溥（以下简称“焦”）：您是少见的“完全音乐家”——不只是钢琴独奏家，也是作曲家，还学习了管风琴与指挥，在独奏、协奏、室内乐、声乐合作等领域都有杰出成就，甚至在维也纳学习告一段落后，还到巴黎学习。

德慕斯（以下简称“德”）：谢谢你的称赞。这并非一蹴可几，而是逐渐养成。我祖父想当音乐家，因家人反对只好学习法律，当了律师，一生都引以为憾。为了个人爱好，他买了架有着维也纳击弦装置的艾巴赫（Ibach）钢琴。我看着它，很是好奇，于是在6岁那年，就说要上钢琴课当我的生日礼物！我爸妈起先并不同意，觉得我还太小，应该先好好上学，最后还是拗不过我。我的姑姑会弹钢琴，和我家仅隔着花园，于是我总穿过围栏去找她上课。我对她有无尽的感谢，因为她没有用车尔尼、哈农等手指练习教材，而是以舒曼《少年钢琴曲集》（*Album für die Jugend*，Op. 68）来教我，我学的第一曲就是《旋律》。这是多么好的开始！后来我学完了全曲集，也养成了良好的音乐品味与爱好。家母是小提琴家，家父是历史学家，也会演奏大提琴，我们常演奏室内乐当娱乐。后来我父母觉得，我们住的小镇不太适合我的发展，于是在我11岁时搬到维也纳。维也纳音乐学院入学下限其实是12岁，但因为战争，学生几乎都是女孩。身为少见的男孩，我被破格录取。我进去时弹得不好，但我的教授无论说什么，我都能立即了解并快速改进，程度也就不断提升。

焦：纳粹占领下的维也纳是怎样的环境，您怎么看那一段时光？

德：现在回头看，我能说那是专心学习的时光。客观环境让我没有贪玩的条件，省下可能花在舞会、聚会或郊游的时间；主观心境上，正是因为现实丑陋，我更专注于艺术的探索，在音乐中追寻理想世界。不只是我，巴杜拉—斯科达也是如此，比我们更小一点的古尔达（Friedrich Gulda，1930—2000）亦然。这也是我们人格与艺术养成的关键时期，我们终究仍能说是幸运。那时教授要我每三周学一首巴赫《前奏曲与赋格》、一首贝多芬奏鸣曲和一首肖邦练习曲，我都专心完成功课，累积不少曲目，也建立了快速学习作品的能力与纪律。

焦：战后不久，西敏寺唱片公司邀请您录制诸多作品，包括许多巴赫创作，这也是那时学习的成果吗？

德：这倒不是。那时我23岁，唱片公司邀我和巴杜拉——斯科达录音，为我们分配曲目，而我分到巴赫。我那时花了32天学会《哥德堡变奏曲》：第一天我为主题设计指法，第二天我学弹主题并为第一变奏设计指法，第三天我背主题，学弹第一变奏，并为第二变奏设计指法。按部就班学，到现在都不会忘。纳特，伟大的音乐家，我在巴黎的老师，对我说："约尔格，你走必须要走到底。"这话很简单，做到却不容易，多数人做事只做一半。

焦：您怎么到巴黎学习的？

德：钢琴班毕业后，我在音乐学院又待了两年多，完成作曲和指挥学业。之后我在一些城市演奏，包括伦敦和苏黎世，以演出费支持我到巴黎学习。有人推荐我和布朗杰（Nadia Boulanger，1887—1979）学。她见了我，问我能弹什么。"巴赫四十八首《前奏曲与赋格》。""这没什么。还有呢？""我会德彪西，像是……""这没什么。还有吗？""舒曼《幻想曲》。""这没什么。这样吧，你住哪间旅馆，我择日打电话给你。"她始终没有打来。巴杜拉—斯科达和吉雅诺里（Reine Gianoli，1915—1979）很熟，她是科尔托和纳特的学生，说这两位都是了不起的大师，纳特或许又更杰出。于是我从电话簿找到纳特，到他家拜访。他对我非常亲切，立刻就决定收我。我很惊讶，他说："我喜欢你的鼻子。"（笑）学费是一百法郎，但他几乎没拿。

焦：纳特怎么指导您？

德：他极重指法。他有句名言："指法会说话！"良好指法可帮助钢琴家弹好作品，技巧与音乐皆然，他的谱上就写满指法。他甚至要我背指法，哪个音对哪个手指，全都要仔细设计并记忆。我按此要领学，让我至今仍能背谱演奏大量作品，包括巴赫所有《前奏曲与赋格》、贝多芬和舒曼的大部分作品。即使面前没有琴键，我也能以记忆中的指法练习，在火车、飞机上都能练。音乐表现上，纳特要我把自己完全给予音乐，不要害羞胆怯。就像他说的，"要走到底"，既然要给，就不要保留。

焦：纳特演奏的舒曼和贝多芬相当著名，是首位录制贝多芬钢琴奏鸣曲全集的法国钢琴家。我很好奇你们讨论舒曼和贝多芬时，您是否觉得他的见解来自法国？或那就是舒曼与贝多芬，无所谓不同派别。

德：首先，我要说“讨论”是现在才有的新习惯。老师是教导和帮助学生，不是和学生“讨论”。就纳特的教导来说，我认为那就是舒曼与贝多芬，不是法国观点的。但纳特并非典型法国人：他来自西班牙巴斯克，和卡萨尔斯一样，他也和卡萨尔斯很熟，与比利时小提琴巨匠伊萨伊（Eugène Ysaÿe，1858─1931）也是好友。他们的演奏都很严谨，纳特演奏中的坚实结构感更来自对贝多芬钢琴奏鸣曲全集的钻研，毕竟那每首都有缜密结构。相较之下，科尔托就没有。当然科尔托展现的自由很精彩，因为那纯然发自内心，但在巴赫、莫扎特、贝多芬等作品上就不适合。纳特对他演奏的作品都有极明确的形象与架构，而这对我影响很大。我在维也纳的教授科希鲍莫尔（Walter Kerschbaumer，1890─1959），是李斯特弟子罗森塔尔（Moriz Rosenthal，1862─1946）的学生，我可说在浪漫派风格中成长，是纳特给了我严谨的诠释基础。巴杜拉—斯科达录过《贝多芬钢琴奏鸣曲》全集，他说他听了所有大钢琴家的贝多芬奏鸣曲录音，若论第二十九号《槌子钢琴奏鸣曲》的慢板乐章，他认为纳特弹得最好——这话由他来说，应该满有说服力。如果能够结合纳特的严谨与结构感，科尔托的生命力和辉煌感，以及吉泽金的敏锐度，那就太完美了（笑）。

焦：纳特在1953年开了场众口交赞的复出音乐会，您是否也在现场？

德：很可惜我因为有演出而错过了！大家都称赞他弹的肖邦《第二钢琴奏鸣曲》是何等优美。不过我后来在马德里听了他演奏弗兰克《交响变奏曲》（*Variations symphoniques*）和他自己的钢琴协奏曲——那是首形式相当杰出的创作，只可惜或许不够悦耳，没能成为主流曲目。那也是我最后一次见到他。我1956年得到布索尼大赛冠军，马上打电话到巴黎向他报告，却发现他刚刚过世，才65岁，实在太年轻了。

焦：我确信他一定以您为荣！除了纳特，您也接受过其他大师指导。

德：我和巴杜拉—斯科达一起参加了费舍尔的大师班，后来我也和吉泽金（Walter Gieseking，1895─1956）学了一学期。他告诉我：“约尔格，你要准确听到自己弹的每一个音。”至今，即使我很疲倦，我演奏时仍然专注于每个音，不是只凭感觉或手指记忆带过去。我也和肯普夫（Wilhelm Kempff，1895─1991）学过，后来和他很熟；他把我当成年轻版的巴克豪斯，而我真希望我是！再也没有像他弹得那样的勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》、贝多芬《迪亚贝里变奏曲》（*33 Variations on a*

Waltze by Anton Diabelli，Op. 120）和《第二十九钢琴奏鸣曲》与《第三十二钢琴奏鸣曲》了。那么大的力道，声音竟没有爆裂之感，实在令人难忘。

焦：您有非常自然的演奏技巧，年过九旬仍灵活自如，可否请您谈谈技巧？

德：说实话，我从来没想过技巧。我所做的，只是把音乐尽可能实践到我想达到的程度。如果我对作品无感，我就弹不好；对于喜爱的创作，我就能演奏。“技巧”并不是一个全面的观念。如果要演奏《迪亚贝里变奏曲》或《槌子钢琴奏鸣曲》，自然要有对键盘的完善掌握能力，但我并非名技派，也不炫技。

焦：在您的年代，奥国多数演奏家的曲目固守于本国作品，您却极早就涉猎各国各类创作，这非常令人佩服。

德：因为很多奥国人认为奥国音乐是最好的音乐，但我完全没有这样的预设，也有旺盛的好奇心。但人生毕竟有限，我还是有所选择。我常说我有十二位音乐之神，他们是帕莱斯特里纳（Giovanni Pierluigi da Palestrina，c. 1525—1594）、巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、舒曼、肖邦、勃拉姆斯、布鲁克纳、弗兰克（César Franck，1822—1890）与德彪西。德彪西是最后一位能对我说话的作曲大家，拉威尔、巴托克、斯特拉文斯基、欣德米特（Paul Hindemith，1895—1963）、普罗科菲耶夫等都不行。这不是说我没有演奏或研究过他们的作品。我研究过勋伯格的十二音列与欣德米特的音乐理论，弹过拉赫玛尼诺夫的《大提琴奏鸣曲》和《第二钢琴组曲》，但最后觉得他们都不是属于我的作曲家——我想我还是太年轻了吧（笑）。

焦：然而以您在学校学的分析方法，比方说申克分析法（Schenkerian analysis），大概很难适用于德彪西。为何您能跳脱德奥传统的思维，对德彪西有这样深入的研究呢？您最初接触他的作品，又如何分析？

德：我没有分析，而是和德彪西作品一起生活！我13岁第一次学德彪西，那是《贝加摩舞曲组曲》，手指立刻爱上它。隔年我学《水中反光》，那时我的钢琴只有七个八度，弹不了里面的低音降B。但即使手指打到木头上，弹得有点痛，我还是很爱。那时维也纳人认为德彪西是“印象派”，这使人想到雾、透纳（J. M. W. Turner，1775—1851）和《佩利亚斯与梅丽桑德》（*Pelléas et Mélisande*），但我和吉泽金学

《贝加摩舞曲组曲》，他说：“约尔格，这是意大利和喜剧，你要弹得很快乐、很开放、很阳光啊！”接着他为我示范《前奏曲》，弹得好像巴赫《法国组曲》。这让我了解，吉泽金之所以这么喜爱德彪西，也把德彪西弹得那么好，正是因为他爱大自然——如爱音乐、爱花、爱蝴蝶、爱山水，和德彪西一样！对自然的敏锐感受，对于理解德彪西非常重要。当我到日本，看到歌川（安藤）广重（Utagawa Hiroshige，1797—1858）的浮世绘，深觉他对雪、对雨、对月光、对风景，对大自然的感受和德彪西非常相似，难怪德彪西会喜爱他的作品。我在维也纳办过展览，将德彪西作品与日本艺术呼应的自然主题做一整理——总之，要理解德彪西，音乐分析绝对不够，要从各种感官来体会。

焦：您在1962年德彪西百年诞辰纪念的时候，录制了至今仍深受好评的德彪西钢琴作品全集。

德：那时有音乐厅问我愿不愿意以四场音乐会呈现他的钢琴作品全集以及有钢琴的室内乐。我乐于从事，从《练习曲》开始学，学完了之后心想我不可能永远演奏这么难的作品，何不趁此机会录下来呢？我租了音乐厅，雇用录音师；别人笑我傻，但之后十年、二十年，都有唱片公司和我购买版权发行，我也能比较自己现在的演奏和当年的成果——我想我还是有进步的（笑）。

焦：最近钢琴家洛蒂（Louis Lortie，1959—）和我谈到您，他相当推崇您的《德彪西全集》，认为和当时法国的演奏不同，但也极具说服力。我很好奇您怎么看同时期法国钢琴家比较一致性的德彪西诠释？

德：我想，这一方面来自法国那时有极多的女性演奏家，另一方面来自其弹法多是注重手指的传统法国学派。车尔尼和音阶是她们的“圣经”，技巧先于音乐，演奏像是体育训练。纳特有个好故事：当他决定离开舞台好专心作曲，他和巴黎音乐学院申请高级班教职。当然，他马上就获聘，但后来老师们开会，批评他不要求学生练音阶。“你应该要学生每天练，要来来回回，用各种速度练才行啊！”“真抱歉，我的同事们，”纳特说，“但现在讨论的，是什么样的音阶？莫扎特的？肖邦的？还是贝多芬的？”这下子大家就不讲话了。是啊，音阶本身没有意义，要在音乐之中才有。不同作曲家和作品的音阶，怎么会一样呢？比方说舒伯特《降E大调即兴曲》（D 142-2），右手上上下下都是音阶，但那不只是音阶，而是以阿拉伯花纹风格装饰的迷你圆舞曲。要是没把韵律和旋律美感演奏出来，只弹音阶，那成什么样子呢？

焦：我看您教学，您总是先问学生，现在演奏的作品“是什么”。

德：先判断作品本质，才能找到适当的表现手法。比方说我最近和一位中国少年钢琴家鞠小夫合作舒伯特的《f小调幻想曲》（*Fantasia in f minor*，D 940），它是什么？首先，这是四手联弹，比独奏可以有更多的音与声部，可以是管弦乐的缩影。那它是管弦乐吗？我认为是，而且是舒伯特生前对交响曲这一类型的最后尝试。他之前的交响曲未获成功，最后两首并未演出—我想舒伯特认为他写完了《未完成》，但别人不这样想；《伟大》难度很高，当时不容易演出。但他对交响曲仍有想法，于是以四手联弹的形式表达。比方说称为《大二重奏》（*Grand Duo*）的《C大调四手联弹奏鸣曲》（*Sonata in C major for Piano Four-hands*，D 812），就完全是交响曲的钢琴重奏版，《匈牙利风格嬉游曲》（*Divertissement à la hongroise*，D 818）也是交响曲性格的作品。我认为《f小调幻想曲》也是，开始主题完全能让人想到双簧管。此外，f小调也让人想到莫扎特为管风琴写的《f小调幻想曲》（*Fantasia in f Minor*，K 608）。如果你比较两者，很难说没关系，舒伯特应该是以前辈创作当成灵感。但舒伯特此处的伴奏音型，也让人想到莫扎特《费加罗的婚礼》（*Le Nozze di Figaro*，K 492）第四幕开头，小仕女芭芭琳娜（Barbarina）唱的《别针之歌》（*L'ho perduta, me meschina*）……好，现在我们有这么多信息，演奏者要从中形成自己的意见，而且"要走到底"，或许要花时间，我就花了九十年才了解，巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》（*Chromatic Fantasia and Fugue in d minor*，BWV 903）是对耶稣受难的冥想，但成果绝对值得。

焦：您对此曲的诠释是我最欣赏的演奏，每个段落都有明确意义。可否为我们多说说您的心得？

德：此曲开始像是从一扇大门进入一座巨大的建筑，开展出一段即兴乐段，然后进入幻想曲的核心。这里谱上标了宣叙调（Recitativo）——这是说话，但说的是什么？既然是宣叙调，巴赫又没有写歌剧，那我们何不从他的神剧、清唱剧和受难曲中找灵感？以此曲的性格，我相信这是受难曲，宣叙调中的旋律也可见《马太受难曲》（*St. Matthew Passion*，BWV 244）的影子，我们听到耶稣说话，也有福音使者的旁白。最后七次愈来愈弱的说话句，怎能让人不想到耶稣最后七言？在这七句之后，我们听到福音使者的宣告，耶稣死了，幻想曲结束。接下来的赋格，则是耶稣升天，旋律愈走愈高。这段主题共出现十二次，有一次相当扭曲变形，这岂不是耶稣的十二门徒，变形的是叛徒犹大？或许巴赫在圣星期五（耶稣受难日）演奏幻想曲，在复活节周日演奏赋格？当我发现这些，我对此曲有了截然不同的理解。知道自己在弹什么，当然也就把它弹得更好了。

焦：您曾说过，要弹好巴赫作品，最重要的便是能掌握“宣诵”（Deklamation）的要领。我听您不同时期的《半音阶幻想曲与赋格》录音，也愈来愈像说话，几乎能从您的演奏中读出字来。

德：至少就考据而言，这是正确的演奏方式，因为巴赫是音乐修辞术（rhetoric）的大师。这是当时作曲的原则之一，与和声、对位等一样。作曲时要先考虑这是世俗性还是精神性的作品，然后给予不同性格，运用不同音型——我不太用“宗教性”这个词，因为这限制了音乐。即使作品出于宗教感怀，仍能以“精神性”称之。比方说巴赫第一号《帕蒂塔》的《前奏曲》，如果弹得像祷告，那就不对了。这是宛如孩子出生，生命如花开展，充满人世情感的音乐。由于没有文字，现在的器乐家不见得能马上理解巴赫的音乐修辞法，因此最好的方式就是听他的声乐作品，看他如何以音乐为文字上色（coloring），歌词内容对应怎样的音型。关于这方面的著作也不少，大家可以研读。也容我说一句，若要研究西方音乐，知道、了解、感受德文，至为关键。毕竟，音乐离不开作曲家所用的语言。那些最伟大的作曲家，多数说德文，其创作也确实呈现德文的语韵与句法。我有幸生在德语区，维也纳德文又和德国的不同，腔调比较柔和，个性也是。或许这也是贝多芬和勃拉姆斯从德国到了维也纳，就不曾离开的原因（笑）。

焦：说到语韵与句法，您是举世知名的声乐合作钢琴家，必然也从与声乐家的合作中学到以音乐“宣诵”的技巧。我很好奇这是怎么开始的？

德：我的人生常出现指引。我本来就有些伴唱经验，但不是正式演出，而我对此很有兴趣。我和维也纳音乐厅说，如果你们有歌手需要伴奏，欢迎找我。有位来自柏林的男中音，前一年来维也纳和歌剧院的伴奏钢琴家合作《冬之旅》，并不愉快。他需要真正能与之合作的音乐家，于是音乐厅找上我和他合作《美丽的磨坊少女》（*Die schöne Müllerin*，D 795）。他在演出前一天到了维也纳，由于刚结婚，看起来心情很好。他到我家排练一次，家母做了马铃薯沙拉招待，他吃得很开心。音乐会当日又合了些地方，我们就上台了。那是我人生第一场艺术歌曲音乐会，然而即使只排练了短短一次半，他已经教给我非常受用的诀窍。他要我仔细听他唱的每个字，而我的伴奏要跟随元音，而非子音——跟子音，钢琴常会先出来，唯有跟元音，才会和歌手合拍。接着，我要思考歌词与音乐的关系。那些舒伯特没有放在声乐线条，却写在钢琴和声里的情感与意境，我必须表现出来，不是把音弹出来就好。这位声乐家就是费舍尔—迪斯考（Dietrich FischerDieskau，1925—2012）。

那年我24岁，他27岁，这次演出开始了我们的友谊以及长达二十年的合作。

焦：那艾梅琳（Elly Ameling，1933—）与其他歌唱家呢？

德：艾梅琳和我合作的时候，对自己的事业并不满意；她那时只被认可为神剧歌手。后来她参加了些比赛获奖，得到“和谐世界”（Harmonia Mundi）唱片公司青睐。那时该公司专注于录制历史钢琴与古乐，我是历史钢琴搜集者，他们就问我愿不愿意为这位无名歌手伴奏。我们第一次合作，大家以为我会很凶，但我一听到艾梅琳唱，就说：“你不该叫作Ameling，而该是Ämmerling——很会唱歌的黄眉鸟！”那张唱片（舒伯特专辑）后来卖得非常好，可惜我们都太年轻，不知道要签版税合约。艾梅琳是非常自然的人和声乐家。有些歌手的声音和演唱方式很特别，刚开始听很吸引人，日子久了就不耐听，反而是艾梅琳这样的演唱能历久弥新。她也很喜欢我的伴奏，常说我的琴音让她想跳舞。施赖尔（Peter Schreier，1935—）也是相当自然，常诉诸直觉的声乐家，但他的巴赫何其精彩，完全直指本质。

焦：您和这些声乐艺术家如何讨论诠释？如果意见不同，通常如何沟通？

德：费舍尔—迪斯考是极特殊的例子。他对歌曲与诗的认识，像海一样深。不只对曲目有深刻又广泛的理解，对诗歌与其文化和历史都有严谨钻研，连用字遣词的源流变化都了然于心。我完全佩服这样的知识，因此总是遵照他的想法。不过无论如何，我不强加自己的意见，也永远站在帮助声乐家的立场。“和谐世界”为艾梅琳在香榭丽舍剧院举办她的巴黎首演。这是相当重要的演出，我们选了全场舒伯特歌曲，很认真准备。结果演出当日，艾梅琳来找我：“我没办法唱……”“怎么了？你感冒了吗？”“没有，但我发不出声音，我没办法唱。你能代替我演出吗？改成钢琴独奏会？”艾梅琳说着说着，眼泪就掉了下来。“艾莉啊，别担心。这样吧，你就用哼的，我们把歌慢慢走一遍，之后再说，好不好？”我知道她只是紧张，于是我到钢琴前，弹起舒伯特的《致音乐》（*An die Musik*，D 547），陪着她慢慢哼、慢慢唱。二十分钟之后，艾梅琳的声音像花朵一样，慢慢、慢慢地绽放了。后来，那是场非常成功的演出。

焦：这真是感人的故事啊！除了演出时的协助，您也会建议声乐家曲目吗？

德：对费舍尔—迪斯考来说，大概没有他不知道的曲目。除此之外，我倒是可以提供些建议。比方说我和舒瓦兹科普夫在爱丁堡音乐节演出，主办方指定节目中要有和苏格兰相关的作品。“但我不会唱苏格兰文啊！”舒瓦兹科普夫和我商量，我说：“何不唱舒曼以苏格兰女王玛丽·斯图亚特的诗谱成的《玛丽·斯图亚特之歌》（*Gedichte der Königin Maria Stuart*，Op. 135）？”那年她54岁，仍然新学了这些歌曲。彩排很顺利，正式演出她也唱得极好，只是大忘词，错了十几个地方。但错归错，她都能找到适当的字替代，不少还能维持押韵。唱完后，我看她懊恼又紧张，心神不定，到了后台我马上弯身亲吻她的手，说：“夫人，我只知道您是大歌唱家，没想到您也是女诗人啊！”舒瓦兹科普夫听了哈哈大笑，立刻忘了紧张，接下来的表现就更好了。

焦：您对艺术歌曲的钻研也让您的音乐诠释更精深，还能见人所未见。比方说您在著作中提到贝多芬《第二十七钢琴奏鸣曲》第二乐章，完全可以对比贝多芬的歌曲《我爱你，如你爱我》（Zärtliche Liebe/Ich liebe dich, so wie du mich，WoO 123）。这也呼应了贝多芬以此曲鼓励被题献者利赫诺夫斯基王子（Moritz von Lichnowsky，1771—1831）追求真爱的故事。

德：但旋律、节奏与和声的相似，并不足以证明我的对比正确，你必须要想得更深：它们具有相关性的关键，在于这个乐章是回旋曲。贝多芬的回旋曲和莫扎特一样，主题反复出现时都有变化，偏偏这里没有，三段都相同—这暗示了它是一首歌曲，三次出现是三段不同歌词。一旦发现这点，演奏的时候就不能把三段弹得一样，必须适度变化，宛如演唱不同歌词。

焦：您在1971年录制的《迪亚贝里变奏曲》，既有贝多芬的版本，也精选呈现当时另外五十位作曲家的合集。您写了非常精彩的解说，解答了我对贝多芬版的诸多疑问。但我仍然好奇，对于这首结构上没有定见的大作，您对于它结构的呈现是否也随时间或心情变化？变与不变之间应该依循什么准则？

德：首先，此曲是一个巨大的玩笑。伟大的贝多芬大概非常惊讶，居然会有迪亚贝里这样的笨蛋，写出音符如此重复的圆舞曲，还要大家为它写变奏！但也在这段音乐中，贝多芬看到自己的《第三十二钢琴奏鸣曲》第二乐章的开头句。我可以想象贝多芬对自己说：“好啊，那就让你们见识见识！”我希望迪亚贝里永远不曾了解贝多芬写了什么，否则光是第一变奏，就像是贝多芬用力把他踹开。从这一脚开始，贝多芬

一方面以各种方式嘲弄这个主题，一方面又从它带出精神内涵，愈来愈接近他的《第三十二钢琴奏鸣曲》。这两种观点互相缠绕，有时甚至并存，所以端看演奏家的意见。此外贝多芬也让人想起，当他还弹钢琴的时候，他是多么惊人的演奏家。他初到维也纳之时，维也纳的“钢琴之王”，人称“修道院长”（Abbé）的格林尼克（Josef Gelinek，1758—1825）和他有番较量。后者听了贝多芬的演奏，大惊，说这人“根本是魔鬼”——被“修道院长”称作魔鬼，想必是很好的赞美吧。要演奏好《迪亚贝里变奏曲》，非得有了不起的技巧才行。

焦：那您怎么看贝多芬《第三十钢琴奏鸣曲》的结构？我想结构也是作曲家用来说话的方式。此曲第一乐章是奏鸣曲式，第二乐章竟也是奏鸣曲式，第三乐章又在形式上向巴赫《哥德堡变奏曲》致敬，这代表什么呢？

德：一样，你必须要想得更深。我们先看贝多芬在谱上写了什么，再比照他的先前作品，就可得到答案：第一乐章一开始是二四拍，表情是“生动，但不过分”（Vivace, ma non troppo），但第9小节变成三四拍，成为“富表现力的慢板”（Adagio espressivo）。如此设计对照他的先前作品，代表这是幻想曲。贝多芬显然对他之前写的幻想曲风作品不很满意：《g小调幻想曲》（*Fantasia in g minor*，Op. 77）和《合唱幻想曲》（*Choral Fantasy*，Op. 80），主体为主题与变奏，《月光》奏鸣曲第一乐章本质上是吉他伴奏的无言歌，都不是真正的幻想曲。但他是即兴大师，怎能没有一首好的幻想曲？于是在作品109的第一乐章，我们终于看到一首披着奏鸣曲式外衣的幻想曲。但也因如此，第二乐章就不是诙谐曲形式，而是严格的奏鸣曲式，即使发展部很短小。但幻想曲和变奏曲的联系，在此依然存在，而贝多芬最后想到巴赫，写了第三乐章的变奏曲。此曲是幻想曲，还必须放在大结构之中审视。贝多芬最后三首奏鸣曲实为一部作品，他只是不想要三首放在同一个作品编号之下。如此大结构可从音乐中感受其起承转合，也可从调性看出。古典音乐中最基础的调是C调，第三十二号就是C调——大调与小调。第三十号在C的上三度，E大调；第三十一号在C的下三度，降A大调。

焦：您如何看宛如谜语一般的第三十一号？

德：第三十一号是贝多芬所有钢琴奏鸣曲，也是贝多芬所有重要作品中，唯一没有被题献者的作品。这当然不寻常，因此有两种解释：一是这是贝多芬写给布伦塔诺（Antonie Brentano，1780—1869）的作品。此曲以降A大调写成，代表Antonie，而在第三乐章的“悲叹之

歌”（Klagender Gesang），有旋律也很像Antonie的音型。布伦塔诺一家和贝多芬相当熟识，第三十号题献给她的女儿（Maximiliane Euphrosine Kunigunde，1802─1861），第三十一号的英国初版题献给布伦塔诺，因为疏忽才没有在其他版本也题献给她。不过我更支持比较诗意的第二种解释：此曲之所以没有被题献者，因为它是贝多芬的音乐自传。第一乐章开头写了“友善的”（con amabilità），像是想起海顿与莫扎特，回忆初到维也纳的年轻岁月。他喜爱这座城市与其自然环境，充满美好又进取的感觉。第二乐章是他的奋斗与对抗，他引了维也纳街头歌谣，代表自己为了更好生活而努力，但最后我们可听到他逐渐丧失气力。第三乐章，贝多芬写出他的苦楚与病痛，最内心的独白。这里开始有宣叙调（recitativo），又有许多速度变化，像是具体而微的神剧。在巴赫的受难曲，常见宣叙调──咏叹调──合唱──赋格的形式，在这里我们则有宣叙调──“悲叹之歌”──赋格。此处的宣叙调，听来很像“我的上帝，为何你遗弃我”（Eli, Eli, lama asabtani?）；在降a小调上出现的“悲叹之歌”，又像是巴赫《马太受难曲》中同一段德文歌词的旋律（Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?），只是这里不只是耶稣受难，更是贝多芬的受难。这旋律愈走愈高，又缓缓下降，最后停在降a。然后希望出现了，那就是赋格。这不是贝多芬最长大的赋格，但我觉得是他最好的赋格。它代表了希望，不断向上。接着“悲叹之歌”再现。这次贝多芬让它低了半音，在g小调上出现，代表声音哑了，没了力气，但赋格又出现了，而且居然以倒影方式出现，转g小调为G大调，这预示着回顾：他在赋格之后放了充满十六分音符的八个小段落，代表他人生的种种挫折与困难，但赋格主题最后又以原本样貌回来了，充满精力希望，一直走到键盘最高处，永不放弃，直向天际……

焦：那贝多芬最后一首钢琴奏鸣曲呢？

德：第三十二号更复杂，但也更简单。两个乐章，第一乐章c小调是世间、人生的困难与苦痛，第二乐章C大调是天上、上帝与永恒。如果审视第二乐章，更可发现其以三为基本单位，这象征神圣（三位一体），那些震音则是天堂之光。贝多芬把一切都说在这两个乐章了，而其笔法之复杂，至今仍罕见敌手。在此，他达到艺术最高境界，形式等于内容。我会说这是钢琴音乐，甚至是所有音乐的巅峰之作。

焦：刚刚您点出贝多芬《第三十钢琴奏鸣曲》其实是幻想曲，我觉得这很有启发性，特别是他以奏鸣曲式（sonata form）来表现幻想曲。

德：本来只有“奏鸣曲”而没有“奏鸣曲式”，而奏鸣曲原本也只表示是“器乐演奏曲”。所谓的奏鸣曲式，要到海顿晚期才真正出现。贝多芬可说是海顿的继承人，延续他所开发出的手法作严格运用。莫扎特的钢琴奏鸣曲其实是小奏鸣曲性格，都没有超过三个乐章。贝多芬在作品2的三首钢琴奏鸣曲，就都以四个乐章写作，第三号还改小步舞曲乐章为诙谐曲，展现对这个曲类的强势见解。他显然对奏鸣曲式感到如鱼得水，也把它写到登峰造极。富特文格勒写过一篇文章说过这点，他以歌剧《费德里奥》（*Fidelio*，Op.72，原名《莱奥诺拉》）为例，为何之前两版序曲贝多芬都写不好？因为那不是奏鸣曲式。第三号《莱奥诺拉序曲》之所以成功，就在于那是奏鸣曲式，贝多芬需要这个形式来表现自己。所以，奏鸣曲式其实是音乐史上意外出现的形式，本质上是“贝多芬曲式”，很少人能够成功驾驭，舒曼的《第二钢琴奏鸣曲》就是一个可惜的例子：为了求形式上的严格精确，他删了太多奔放幻想的乐思，等于是削足适履。

焦：既然如此，那请您谈谈舒曼的《幻想曲》，为何这会是以奏鸣曲式（第一乐章）写成的创作？我知道这也是您最钟爱的作品之一。

德：这的确是伴我一生的作品。关于它，有两项事实我们必须谨记：首先，它和响应波恩贝多芬纪念雕像募款有关。既然如此，那当然少不了最能代表贝多芬的奏鸣曲式。舒曼写下两个浪漫又感人的歌唱旋律，一大调一小调，又在其中安插与之搭配的新旋律（第33小节起），并让此旋律成为发展部的重心，谱成精彩的奏鸣曲式。但这里的旋律素材也用到第二、三乐章，使得全曲环环相扣，也是主题循环出现的幻想曲。其次，此曲也反映由于克拉拉父亲反对，舒曼必须和克拉拉分开的苦恼。舒曼引了贝多芬《致远方的爱人》（*An die ferne Geliebte*，Op. 98）的最后一首《请您收下这首歌》（*Nimm Sie hin den, diese Lieder*）表明心意，但如此分离之苦也让我们想到了谁？是的，和尤丽狄茜分离的奥尔菲斯！如果我们把格鲁克（Christoph Willibald Gluck，1714—1787）的歌剧《奥尔菲斯与尤丽狄茜》（Orpheus und Eurydike），奥尔菲斯在第三幕的著名咏叹调《我已失去尤丽狄茜》[1]的德文版歌词，放到舒曼《幻想曲》第一乐章的开头大调主题，就会发现两者竟惊人的吻合。

焦：现在我知道为何您演奏的第一主题也洋溢“宣诵”的美感。

德：如果心里想着歌词，要实现诗句内容，就不会把这个主题弹得粗糙暴力。小调主题（第41小节）是克拉拉最爱的旋律，象征分离的忧

伤，而之后的短句（第49小节）则如二重唱，两人互道衷曲。中间的发展部（第129小节，四度旋律向来是克拉拉的象征）像是舒曼对克拉拉的回忆，从小女孩一直到现在，到达高点后首次出现了《致远方的爱人》（第156小节）……总之，这是非常具象的音乐。第一乐章向贝多芬致敬之后，第二、三乐章舒曼终于可以做自己，分别写下他最好的进行曲和幻想曲。

焦：您的第三乐章是极少数采用舒曼原始版本（结尾再度引用《致远方的爱人》）的演奏，实在感人至深。但这也让我思考，为何舒曼后来要把这段删除？

德：我认为那是因为此曲最后题献给李斯特，贝多芬雕像最主要的出资者。但给人一首写给自己女友的情歌，实在有点怪，所以修改了结尾。但我认为原始结尾才是舒曼的真意，也让全曲成为首尾呼应、完全整合为一的创作。

焦：您录制了舒曼钢琴作品全集，对他的喜爱是何时开始的呢？

德：我14岁举行个人首演，曲目就有舒曼《第二钢琴奏鸣曲》。隔年我的音乐会有舒曼《狂欢节》，第三年有舒曼《幻想曲》。这下子教授说，音乐学院希望学生能均衡发展，我不能总是弹舒曼，接下来的音乐会不许放舒曼了。于是我告诉我自己，既然如此，以后我要演奏舒曼所有的作品！后来我到日本演出，有家叫King Records的唱片公司和我接洽，希望我能以十六张LP唱片录完舒曼钢琴作品全集，之后又有德国某电台愿意出资让我录制全集为电台所用，最后我答应后者的邀约，以三年时间录完。我可以说，舒曼没有写过不好的作品。即使是不为人知的创作，仍然有高质量。我以准备音乐会的方式准备录音，全都背谱演奏。

焦：舒曼说他从让·保罗（Jean Paul，1763—1825）作品中学到的对位法知识，多于从音乐教师学到的，您如何看这句话？

德：我原谅舒曼这样说，因为我对让·保罗的评价并不高，歌德要比他好一千倍。不过舒曼的文学造诣与鉴赏力真的高，从他选择谱曲的诗作就可知道。舒伯特也是，不曾为不好的诗谱曲。

焦：关于舒曼，可以和您请教的实在太多，在有限时间里，可否请您特别谈谈《性情曲》（Humoreske，Op. 20）和《大卫同盟舞曲》（Davidsbündlertänze，Op. 6）这两部性格独特并不好理解的创作？

德：《性情曲》本质是七段（加上间奏）以歌曲形式（ABA或ABACA结构）紧密连结而成的作品，多以大调写成，小调段落也不忧郁。我会说它是《克莱斯勒偶记》（*Kreisleriana*，Op.16）的姊妹作，《性情曲》明快欢乐而《克莱斯勒偶记》阴暗忧伤。《大卫同盟舞曲》则是十八首乐曲的合集。我会比喻像是你摘了五朵花放在中间，然后围上其他东西作点缀，所以第二曲也在第十七曲重现，最后成品像是一束花。根据舒曼日记，他常写道“我（又）完成了一首大卫舞曲”，可见这的确是合集。之所以作品编号是6，在于开始主题来自克拉拉写的《G大调玛祖卡》，而那来自她的作品第六号《音乐晚会》（*6 Soirées musicales*，Op. 6）。若按作曲真正的时间，《大卫同盟舞曲》应该要排在作品14或15。这部作品在表现德国“婚礼前夜”（Polterabend），人们狂欢作乐、砸东西以求好运的习俗。所以抒情处要很抒情，狂暴处要很狂暴，但都笼罩在深刻的情感之中。

焦：我有一张您以罗森贝格钢琴录制的舒曼，不只演奏精彩，也带我们回到舒曼的时代，呈现真实的历史感。我知道您也因为舒曼而开始搜集历史钢琴，现在更拥有举世闻名的克里斯托弗里博物馆（Museo Cristofori）。

德：的确，我在1956年受邀于舒曼逝世百年音乐会，以他1839年的格拉夫（Conrad Graf）钢琴演奏——想到舒曼、克拉拉和勃拉姆斯都弹过它，我就像触电一样，全身起鸡皮疙瘩。之后我立刻寻找舒曼时代的钢琴，而我的好奇一旦开启，就很难停止。我以我的曲目出发，搜集这些作曲家爱用的或同时代的钢琴，遇到性能、状况更好的就再买。通过它们，我听见作曲家曾听见的声音，知其性能并研究该如何表现，也真实认识历史。比方说我收藏的斯特里赫钢琴：斯特里赫（Nannette Streicher，1769─1833）是钢琴制造名家斯泰因（Johann Andreas Stein，1728─1792）的女儿，会钢琴与作曲，和贝多芬是好朋友，更是了不起的钢琴制造家，后来以自己的名字建立品牌。我这架斯特里赫钢琴的惊人之处，在于琴槌不是由下往上打，而是由上往下打。这让击弦更省力，琴体共鸣更完整，不会被踏瓣装置切断，是极好的设计。但为何它不普及？因为它的调音钮在键盘下面，调音师得在钢琴底下工作。有次钢琴技师来调律，花了两小时，累得半死，咒骂了一句：“这种复杂的钢琴，只有女人才设计得出来！”人类历史充满这样的事，真正杰出的东西无法流行，因为太复杂。

焦：您认为有可能在现代钢琴的基础上，展现昔日钢琴的特质吗？

德：我认为不可能。如果击弦装置无法改、铸铁构造无法改、琴弦张力无法改，那就回不去了。现在有很多制造家做仿制品，但我觉得比不上真实的历史钢琴。巴伦博伊姆（Daniel Barenboim，1942—）最近推出他的新钢琴，但充其量只是把交叉弦（Cross-stringing）回复成平行弦，没多少显著改变。

焦：您不只录制了德彪西和舒曼钢琴作品全集，也几乎录完了弗兰克所有的钢琴作品，对他的钻研当代堪称无出其右，可否谈谈他？

德：大概在我十四五岁的时候，钢琴班上有同学演奏他的《前奏曲、圣咏与赋格》（*Prelude, Choral et Fugue*），我非常好奇，于是又听了他的小提琴奏鸣曲。即使演奏并不好，那音乐仍然让我深深感动，从此我就爱上弗兰克。我和纳特学习的时候，更主要学弗兰克。他从小在弗兰克的音乐中长大，和许多弗兰克的学生也熟识，对他有深厚的知识。纳特说过一句很美的话："弗兰克的音乐爱你，即使你不爱它。"他的音乐有深厚的人性内涵，是直指聆者心灵的创作。在希特勒之后，欧洲不希望再有战争，希望不同国家与文化彼此融合，而弗兰克就是最好的例子。他出生于列日（Liège），今属比利时但当时属荷兰的城市。他的母亲是来自亚琛（Aachen）的德国人，她以德文教弗兰克主祷词，因此虽然他只说法文，一生仍以德文主祷词祈祷。他的音乐有法国的色彩，也有德国的精致形式、深刻内涵与宏伟架构。

焦：有人正是因为弗兰克兼具德法风格之长，反而认为他不够法国，音乐要如德彪西才真正代表法国。

德：弗兰克认为我们要活在音乐里，因此音乐要像建筑；德彪西认为音乐是香气、是光影，要化有形于无形。他们两人都是对的，法国也不是只有一种风格。

焦：您怎么看瓦格纳对弗兰克的影响？

德：我不喜欢瓦格纳，所以这点我不想多说。但我想强调的是弗兰克的音乐也深受巴赫和贝多芬影响，尤其是巴赫，对他的影响实在大过瓦格纳，而弗兰克的音乐也比瓦格纳更崇高。弗兰克也爱舒伯特，是当时法国少数喜爱他的人。他显然也爱舒曼，因为他要学生学他的《为踏瓣钢琴的卡农形式练习曲》（*6 Studien in kanonischer Form*，Op.56）。

焦：《前奏曲、圣咏与赋格》的圣咏主题，有论者认为来自瓦格纳《帕西法尔》的"钟动机"，但这个旋律我也在勃拉姆斯《第二交响

曲》第四乐章和马勒《第一交响曲》第一乐章听见。您怎么看呢？这是当时某种固定的象征吗？

德：我觉得这就是一个四度下行最后接五度下行的动机，是常见的作曲构成素材，很难说引用了谁。若要我说，我会说这是来自巴赫《前奏曲与赋格》第一册第十三首《升F大调前奏曲》，第14至15小节出现的左手音型，和弗兰克这里的圣咏一模一样。我相信他必定对这部作品了然于心，而此曲的主动机也来自巴赫。

焦：那弗兰克《d小调交响曲》的开头动机，是引用贝多芬最后一首弦乐四重奏的音乐格言“必须如此”（Muss es sein）吗？

德：我觉得那是发自弗兰克内心而出的音乐。“必须如此”可能是他的信条之一，但我更想引他的神剧《耶稣宣道八福》（*Les Béatitudes*）：知道这世上有罪，但不要畏惧，还要转化、超越。这是弗兰克的信念，而他甚至还能把如此音乐传递给学生——至少肖松（Ernest Chausson，1855—1899）的《诗曲》（*Poème*，Op.25）和杜帕克（Henri Duparc，1848—1933）的歌曲，都是具有弗兰克精神且非凡无比的创作。

焦：虽然弗兰克在早期作品就运用了循环曲式（cyclic form），当时人仍认为他这个手法受李斯特的“主题变形”影响甚深。您怎么看呢？

德：李斯特也是我受不了的作曲家，总是自己摧毁自己的作品。波德莱尔（Charles Baudelaire，1821—1867）的名作《黄昏的和声》（*Harmonie du Soir*），多么优美的诗；德彪西以此为灵感，谱成的前奏曲《飘散在暮色中的声音与馨香》（*Les sons et les parfums tournent dans l’air du Soir*）又何其美妙。李斯特《超技练习曲》（*Études d’exécution transcendante*）第十一曲也叫《黄昏的和声》，似乎来自相近感受，开头也很优美，到后面就噼哩啪啦一堆音。音乐会练习曲《森林絮语》（*Waldesrauchen*）也是，开头很美，后面又是一大堆音。这人就是没办法好好表现音乐，非得要卖弄技巧。作曲，意味要发展乐思，就这点而言，我不认为他是很好的作曲家。

焦：您怎么看循环曲式这种写作手法？

德：这种手法本身很有意思，在弗兰克这等天才手下，会有很好的成果。但循环曲式的危险，在于如果过度运用，每个乐章都强制实行基本主题，常导致乐曲本质上成为单一速度。《前奏曲、圣咏与赋格》贯

穿三段的下降半音主题，就让全曲速度相近，但它至少言之成理，很多创作则不然。作曲需要规范，但也需要自由，不能僵化。

焦：以此来看《交响变奏曲》，它在循环曲式手法中也用了奏鸣曲式的概念，是极富巧思的创作。

德：此曲之所以称为“交响”，在于以古典角度来看，这是奏鸣曲式和多乐章——至少是“厚重、缓慢、灿烂”结构的作品，而且要有两个互为对比的主题。弗兰克高明地让强势与柔弱的两个主题，在序奏与三段落中变奏发展，最后还以对位法将两主题交织为一，真是非凡手笔。

焦：您在录音中为《交响变奏曲》加的华彩乐段，妙不可言，我也觉得是非凡手笔。

德：感谢你的称赞。我不只用了《交响变奏曲》的主题，也引了他的小提琴奏鸣曲和《耶稣宣道八福》，因此都是弗兰克的音乐。这曲子实在好，可惜稍微短了些，华彩乐段能让它长一点。我为弗兰克写过不少相关创作。1990年是弗兰克逝世百年纪念，我在巴黎，不见任何纪念活动。既然如此，那就自己来吧！我写了一首长达三十分钟的钢琴独奏曲《弗兰克逝世百年纪念主题与变奏》，后来也改编成协奏曲形式，或许会有人对它有兴趣。

焦：您改编或演奏了许多弗兰克写给管风琴和风琴的作品。

德：因为它们现在很少演出，但真正重要的是音乐，而不是以什么乐器演奏，我就把《b小调圣咏曲》（*Choral in b minor*）改编成钢琴版本演出。我之所以学管风琴，就是为了要学弗兰克。那时我已是有名气的钢琴家，我去见华尔特教授（Karl Josef Walter，1892—1983）时——让我用比较夸张的方式重现我们的对话——我说：“我对您没有兴趣，对管风琴也没有兴趣，但我很爱弗兰克的管风琴作品，我想和您学它们。”教授说：“约尔格，你是维也纳唯一笨到会欣赏弗兰克的人，还不快来和我学！”于是我和他学完了弗兰克十二首管风琴作品，之后才学巴赫。不过我对管风琴的兴趣未能让我“走到底”，学完弗兰克，我就没有继续钻研了，但这段学习至少增加了我的知识。

焦：您有最欣赏的弗兰克管风琴作品诠释者吗？

德：法国管风琴家马夏尔（André Marchal，1894—1980）的演奏！你真的得听听。

焦：您如何看弗兰克的钢琴写作，那真的很管风琴化吗？

德：他的钢琴写作是特别，但没有大家说的那么像管风琴，我会说那是相当“个人化”。弗兰克自己有双大手，作品常有大幅跨越，在《前奏曲、咏叹调与终曲》（*Prelude, Aria et Final*）显得格外困难，但并非无法克服，多加练习即可。

焦：非常感谢您和我们分享了这么多！您也是创作相当丰富的作曲家，包括2006年在维也纳与东京首演的歌剧《门与死神》（Der Tor und der Tod）。在访问最后，可否谈谈您的作曲？

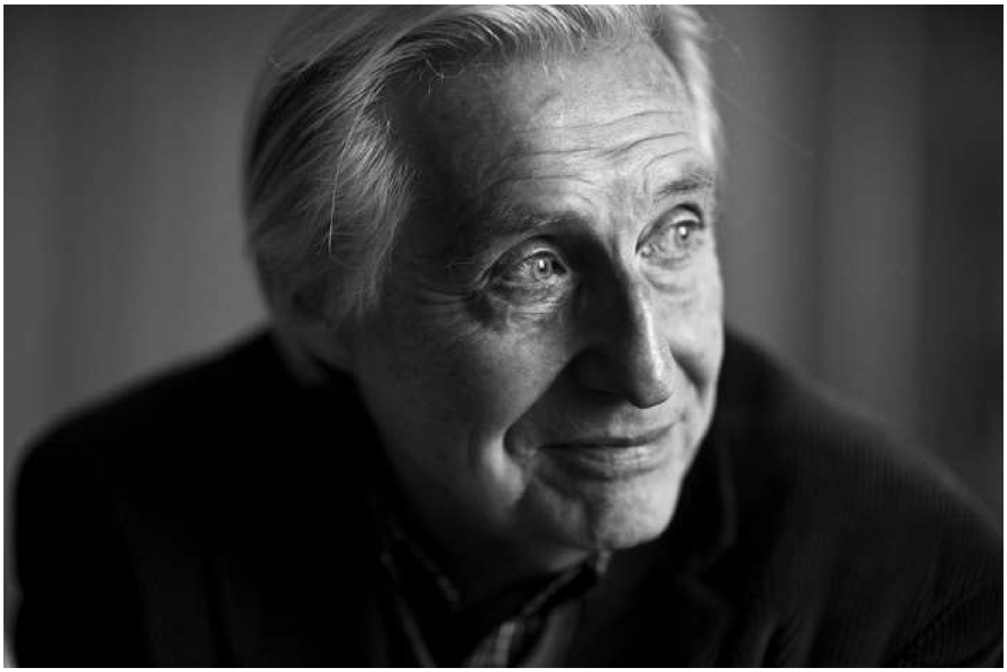
德：我15岁的时候写了些很好的旋律与作品，包括《弗兰克魂》（*Franckiana*）和《纪念品》（*Souvenirs*，Op. 5）。后来我到斯图加特和当时相当有名的作曲家大卫（Johann Nepomuk David，1895—1977）学习。他属于欣德米特风格，不喜欢我的创作。后来我想，在这个世代，大概没有人会欣赏我这种纯粹自然的风格，因此我放弃作曲长达二十八年。后来在朋友鼓励下，我才重新创作，写下第六号作品《六首作品》。作品发表后我得到更多鼓励，于是我继续创作。现在我完全抛开制约，不管外人怎么想，只写从我内心发出的音乐。不再畏惧，也不保留，在作曲上，这次我要“走到底”。

注释：

1 “啊，我已失去了她，我所有幸福皆已消失。但愿我不曾出生，啊，不曾在这世上。”（Ach, ich habe sie verloren, all mein Glück ist nun dahin! Wär’, o wär’ ich nie geboren, weh, daß ich auf Erden bin!）

阿丘卡罗

Joaquín Achúcarro, 1932—



1932年11月1日生于西班牙毕尔巴鄂，阿丘卡罗自幼于当地音乐学院学习，后至意大利锡耶纳音乐学院（Accademia Musicale Chigiana）进修。1959年他于布索尼钢琴大赛获得第四名，同年于利物浦钢琴大赛夺冠，旋即开展国际演奏事业。他唱片录音众多，不只在西班牙音乐具有经典诠释，对舒曼、勃拉姆斯等浪漫派作曲家，以及德彪西、拉威尔等人也有过人成就。1996年阿丘卡罗被西班牙国王册封为骑士，并授予艺术金质奖章。

关键字：勃拉姆斯 格拉纳多斯《戈雅画境》阿尔贝尼兹《伊比利亚》法雅《西班牙花园之夜》《贝蒂卡幻想曲》蒙波 哈巴涅拉 赫尔曼 文化涵养

访谈时间、地点：2014年9月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：您小时候在毕尔巴鄂音乐学院学习，13岁就和乐团合作莫扎特钢琴协奏曲，但听说您很晚才决定要成为钢琴家？

阿丘卡罗（以下简称“阿”）：其实我很早就决定要走音乐的路，但家里不允许，只愿意我把音乐当兴趣。因此我17岁在马德里上大学，念的还是物理。最后我和家人说，给我一年时间尝试。我非常努力，参加许多比赛，得了很多奖，终于说服我父母我能以音乐为业。

焦：您曾和库比莱斯（José Cubiles，1894—1971），法雅《西班牙花园之夜》（Noches en los jardines de España）的首演者学习，但一般人并不知道他。他后来怎么了？

阿：他就是生不逢时。他从巴黎高等音乐学院毕业回国后遇到第一次世界大战，接下来是西班牙内战，然后是第二次世界大战。纵使技巧精湛，他作为演奏家的最精华时段全都处于战乱，以致无法开展国际事业。但他对西班牙音乐有真正的感觉，也把这种感觉传给他的学生。他和图里纳（Joaquín Turina，1882—1949）非常熟，首演了他多数作品，在西班牙是相当有名望的大师。

焦：之后您也和很多钢琴家学习，可否谈谈您的心得？

阿：我年轻时的确走遍欧洲，和所有我仰慕的名家学习，像是玛格丽特·隆（Marguerite Long，1878—1966）、吉泽金、马加洛夫（Nikita Magaloff，1912—1992）、阿格斯蒂（Guido Agosti，1901—1989）、卡波斯（Ilona Kabos，1902—1973）、赛德尔霍费尔（Bruno Seidlhofer，1905—1982）等等，而这还不包括那些唱片里的“老师”，像是拉赫玛尼诺夫、霍洛维兹、鲁宾斯坦（Arthur Rubinstein，1887—1982）等等，虽然我后来有幸弹给鲁宾斯坦听过。我那时认为作曲家有特定的弹法，我要学正统的贝多芬、正统的肖邦、正统的德彪西与拉威尔，我要寻找并学习某种“真理”，因此必须遍访掌握真理的名家名师。过了很久我才理解，世上根本没有这种真理。我弹的不会只是贝多芬，必然是“贝多芬加上我”。我要知道贝多芬的风格，但我的诠释必须成为我。诠释很神秘，同一棵树让十位画家来画，就会是十个样子，一如同一首曲子给十个人弹，也会是十种面貌。我要知道我是谁，我想做什么。以前我担心自己的诠释“不正确”，但现在我知道，如果我的诠释“不正确”，那至少是我，也必须是我。只要那用尽心力且真实无欺，“我”也就会“正确”了。这不是自傲或自满，而是如里尔克（Rainer Maria Rilke，1875—1926）在《给青年诗人的信》第一封说的“向自己世界的深处产生

出‘诗’来，你一定不会再想问别人，这是不是好诗”。我花了好多年，才真正体悟他说的是什么。

焦：我非常喜爱您的勃拉姆斯专辑，这真是发自内心世界深处的演奏。

阿：很高兴你这么说，这的确是我很满意的录音。我也录了拉威尔，而我觉得他们有一点很像，就是用嘲讽来保护自己，伪装之下是温柔澄澈的心灵，特别是勃拉姆斯。在《三首间奏曲》（Op. 117）的第二首，中段当降b小调要转回降D大调的时候，那里面有多少恐惧与焦虑啊！但勃拉姆斯用他的方式，表现了它们同时又隐藏了它们。

焦：勃拉姆斯可以在调性转换时营造极强烈的张力，像《四首钢琴作品》（Op. 119）最后一首《狂想曲》，结尾从降E大调变成降e小调，那么措手不及却又那么言之成理，我到现在都无法忘记第一次听到它的震撼和错愕。

阿：但你想想看，要达到这一步，勃拉姆斯用了多么缜密的布局，又得思考多久啊！他在这组作品里放了很多秘密，第二曲谱面是三拍，但我觉得应该用二拍来思考。他是故意把二拍写在三拍里。前一组《六首钢琴作品》（Op. 118）也有好多秘密。到了最后一曲，你知道勃拉姆斯知道他将走向人生终点，观看他如何观看夕阳。

焦：现在让我不可免俗地向您请教西班牙作曲家与作品。首先可否请您谈谈格拉纳多斯和他以戈雅（Francisco Goya，1746—1828）画作为灵感的曲集《戈雅画境》？

附：《戈雅画境》：爱情中的人们（Goyescas，Los majos enamorados）

第一部：

1.《情话》（Los Requiebros）

2.《窗棂边的对话》（Coloquio en la Reja）

3.《油灯旁的凡丹戈舞曲》（El Fandango del Candil）

4.《悲叹，或少女和夜莺》（Quejas o la Maja y el Ruiseñor）

第二部：

5.《爱与死：叙事曲》（El Amor y la Muerte: Balada）

6.《结语：幽灵的小夜曲》（Epílogo: Serenata del Espectro）

此外，1914年写作的《偶人：戈雅场景》（El pelele: Escena

Goyesca），常被当成《戈雅画境》的附录。

阿：卡萨尔斯说格拉纳多斯是“西班牙的舒伯特”。我知道他想说什么，那种难以言喻的敏感和忧愁确实像舒伯特。但真要比拟，格拉纳多斯当然是西班牙的肖邦。他有很多杰出创作，但要到《戈雅画境》才将他推上第一流作曲家之列。丹第（Vincent d'Indy，1851—1931）说它是“美丽的即兴”，但它不只有即兴，还有精妙的设计手法，包括瓦格纳风的主导动机。《情话》的第一主题在整部曲集中反复现身，意味它变化为各种心情，紧扣副标题“爱情中的人们”。第二部其实没有新的音乐材料，而是把第一部的材料重组、融合，以歌剧角色的方式呈现，或者也能说展现了作曲者的心灵状态。

焦：您怎么看《戈雅画境》很不寻常的记谱法？除了第四曲《悲叹，或少女和夜莺》，其他五曲都未在开头标示调性。比方说第一曲，为什么格拉纳多斯不直接写在降E调，而要在C大调上去写降E调，导致看来非常复杂？

阿：我真不知道答案啊！虽然我们都知道这是降E调，但在西班牙并没有一个标准解释，说明为何他会这样记谱。也许——只是也许——他想要以此呈现谱曲时的心灵状态，试图“捕捉即兴”。请想象他或是肖邦这样的音乐家，坐在钢琴前，手放到键盘上，音乐就流泄而出。如此记谱法或许正是要捕捉这种感觉。那不是C大调，而是“没有升降记号”，键盘是一张白纸，他用手指随兴所至挥洒作画。“捕捉即兴”是自相矛盾的话，因为即兴一旦被写下来，就不会是即兴。但偏偏有像格拉纳多斯和肖邦这样的作曲家，要化不可能为可能。我不敢想象肖邦要耗费多少心神，才能谱出二十四首《前奏曲》的第一曲《C大调前奏曲》，即使那一听就知道是即兴。贝多芬也有这样的例子，像他的第二十九号和第三十一号钢琴奏鸣曲，都有听起来像是即兴的段落。但要写下来，实是难以想象的困难啊！

焦：我们要怎么处理《戈雅画境》的节奏？这里面当然有许多来自民俗音乐与舞曲的素材，可是我觉得又不只如此……

阿：因为我们在谱面上看到的是“音乐的节奏”；这是发明出来的节奏，不是人的生物韵律。人的自然节奏是心跳，二拍；音乐世界有很多三拍作品，特别是舞曲，但因为演奏的是人，所以这三拍往往融合了二拍在其中，而且每个人的感受都不同。有人的三拍很平均，有人就会在第一拍拖长，让三拍更接近二拍。刚刚提到的勃拉姆斯，就是融合三拍与二拍的大师。《戈雅画境》的微妙在于其节奏写在自然与人工之间，

我的掌握方法是维持音乐线条的连绵不断。乐曲中当然有呼吸与停顿，但这不能妨碍整体线条。“声音”可以断，“音乐”不能断，必须是不停的连续。指挥家布尔特（Adrian Boult，1889—1983）说：“无论有意识或无意识，我们都在思考某种方式。”有人纯凭感觉演奏，但我认为在音乐诠释里我们要有意识，知道自己要什么，才能很清楚地表达且避免迷路。

焦：您也听格拉纳多斯自己的演奏吗？像是他的两首《西班牙舞曲》（第七与第十）和《偶人》，还有一些纸卷钢琴录音？

阿：我没听过他的纸卷录音，有声录音也没有印象了；我听最多的是拉罗查（Alicia de Larrocha，1923—2009）。啊，我实在很爱她！我们也是非常好的朋友。但无论她多么有名，我对她的演奏与录音有多熟悉，我也不能模仿她，必须找出我自己的弹法。当然，我们读格拉纳多斯的著作和文章，了解他的想法，但无法模仿他的诠释，因为他的演奏并不“忠实”。他留下了《偶人》的录音，但那并不是《偶人》那曲，而是本于《偶人》的即兴。当然你可说《偶人》是后来才写的，他录音时还没想好该怎么写，但他弹的两首西班牙舞曲也和谱面有不小出入。我们可以了解他相当个人化的演奏风格，但不能模仿他。就如我刚刚说的，我们都有自己的节奏。

焦：关于节奏与时间，不得不提的就是弹性速度。您刚刚提到格拉纳多斯的著作，他在文章“运用钢琴踏板的理论与实践”中提了许多精辟看法，包括音符的时值并非纯然谱上的时值，要以乐曲意境和旋律风格，就演奏者主观的意识来区分谱上“真实的时值”和心中主观的“想象的时值”。我想这也解释了他心中的弹性速度，而我很好奇您怎么看这个观点？

阿：我用一个非常简单的方法来解释。你选一段乐句，用节拍器量它该演奏多少时间，然后你在相同时间之内用自己的方式演奏它；前者就是“真实的时值”，后者就是“想象的时值”。演奏者应当把节奏放在心里，但不能被拍点钉死。此外，请想想巴赫《意大利协奏曲》的第二乐章。巴赫可以很浪漫，这个乐章就是浪漫至极的音乐——那完全可以是罗德里戈（Joaquín Rodrigo，1901—1999）写的曲子。这段旋律与伴奏之间，因为和声而形成巧妙的折冲与张力，不只需要弹性速度，更需要左右手之间的参差对应。附带一提，我觉得拉威尔《G大调钢琴协奏曲》的第二乐章，应该就是以这曲为模板，特别是中间的高音装饰音型也很像巴赫。同样，这个乐章旋律与伴奏之间的关系也很微妙；不能完

全在一起，也不能离得太开。

焦：所以个中关键，就是弹性速度要以乐句为单位，而且句子愈大愈好。

阿：我正是这样教学生。以莫扎特而言，句子几乎都以四小节为一单位。但四小节和四小节可以组合起来，演奏者心里要至少以十六小节为一单位，在雕琢细节的同时必须清楚大脉络与大句法。关于这一点，鲁宾斯坦真是弹性速度的王者。你不知道发生什么事，却自动被他的音乐带着走。

焦：现在让我和您请教《戈雅画境》的细节。您的录音把《偶人》放在《戈雅画境》之前，除了它是歌剧版《戈雅画境》的前奏曲之外，还有其他原因吗？

阿：法雅曾在信里提过，格拉纳多斯在作曲家乔奎因·宁（Joaquín Nin，1879—1949）家里演奏了《戈雅画境》第一部分的《偶人》，他说整部作品“就是以这段富有明快节奏感的舞蹈开始”。既然如此，我想把它放在曲集之前演奏应该很合适，也合乎作曲家的意图。[1]

焦：我对第一曲的标题《情话》感到相当困惑，这究竟该如何解释？有人说是“恭维”，也有人说是“调情”，甚至是更露骨的“求爱”。我从小就听卡萨多（Gaspar Cassadó，1897—1966）的同名大提琴曲《情话》，但也不知道是上述三者的哪一个。

阿：的确很难翻译，我不认为有英文字可以对应这个西班牙字。它是男人对意中人的“恭维或讨好”，但没有任何粗俗感，是很骑士风的称赞，就如谱上写的要“优雅且雄辩”。我会说那是你手上有杯酒，一位高雅的美女从你眼前走过，而你举杯向她致意，道出发自内心的赞叹——而不是轻佻地吹口哨。这是Requiebros（爱的告白）！

焦：第二曲《窗棂边的对话》标题就很有画面：情侣在窗户两旁，哀伤的音乐仿佛是告别。

阿：若说格拉纳多斯是西班牙的肖邦，此曲大概是最好的证明。我觉得这是月光下的神秘夜晚，音乐在缓慢中满溢激情。它确实有一段悠长旋律让人想到告别；也就是这段句子，会在第六曲《幽灵的小夜曲》出现。

焦：《油灯旁的凡丹戈舞曲》似乎就是单纯的舞曲了？

阿：不尽然。你若看它的结构，就会发现它几乎是奏鸣曲式，有两个对立的主题，也有发展部和再现部。两个主题都于再现部重现，第二主题还回到一开始的调性，完全照奏鸣曲式的章法。这是格拉纳多斯厉害之处。当人们以为这曲集是即兴随想，他突然给予传统的工整架构，形成很好的平衡。

焦：第四曲《悲叹，或少女和夜莺》，格拉纳多斯曾说应该要弹得有“女人的嫉妒，而非寡妇的悲伤”，这是怎样的感觉呢？

阿：《戈雅画境》其他五曲都题献给著名的钢琴家友人，只有第四曲不然——他题献给安帕罗（Amparo Gal），也就是他的妻子。答案就在这里。我想你知道那个悲剧：第一次世界大战中，格拉纳多斯和妻子所搭乘的船被德军潜艇击沉。他本已获救，又跳下海去救妻子，但他不会游泳，最后双双命丧。不过历史没写的是十余年后，西班牙两位最会游泳的人也姓格拉纳多斯——那是恩里克（Enrique）和豪尔赫（Jorge），把自由式传入西班牙的游泳好手，他们正是格拉纳多斯的儿子！这真是化悲痛为力量的典范。我会知道是因为我也很爱游泳，我在马德里常去的游泳训练中心正是他们创建的，我还参加过七次游泳比赛。

焦：您有获得名次吗？

阿：有哦，几乎都是最后一名，哈哈。我比赛的时候就在心里弹勃拉姆斯钢琴协奏曲。当我把两首弹完，差不多也就游到终点了。

焦：再让我们回到《戈雅画境》。第二部如您所说，并没有什么新材料，因此像《爱与死：叙事曲》这样的作品，演奏者能够单独演奏它吗？

阿：还是可以，但我每次单独弹，都会先和听众解释其中极其强烈的表达，爱情、惆怅、愤怒、狂暴、悔恨，还有种种主题运用。它以《窗棂边的对话》开始，主题却变得阴暗，接下来又有《少女和夜莺》的少女主题与《情话》主题的交织等等。之前出现的各种素材都混合于此，像笔法更有机的瓦格纳歌剧。曲中持续着不安，又有绝望的冲动。格拉纳多斯说此曲有“从经历痛苦得到的快乐”，最后的和弦又是这种快乐的消逝，少女死了，丧钟敲响。此曲中段对我而言是全曲集里最美的音乐，而我总是想到曼里奎（Jorge Manrique，1440—1479）的诗句：

幸福去得真快，

事后回忆起来
多么令人伤感；
在我们看来，
一切逝去的时光
总比今天更好。
（张伟劼博士译文）

在西班牙文化中，人生是条河，终归死亡之海。这首曲子用最艺术性的方式，把这概念说了一次。

焦：在这样总合性的曲子后，整部作品居然以《结语：幽灵的小夜曲》如此诡异的音乐收尾。

阿：这真是诙谐、神秘又古怪的曲子，充满奇特的和声。先前主题全都变了形貌，像是一场噩梦：幽灵对着失去爱人的少女唱歌。少女要它走开，幽灵却持续拿着吉他歌唱，唱着诡异又哀伤的《神怒之日》（*Dies Irae*），在霍塔（Jota）舞曲的节奏上！最后《窗棂边的对话》主题再度出现，然后幽灵悄悄消失，仿佛是对之前一切的嘲弄。

焦：对于像《戈雅画境》如此亲密，适合仅为一小群人演奏的音乐，您有没有什么建议？

阿：这确实是个挑战，最重要的是言之有物，而且要有向人诉说的意愿。它的演奏技法很难，却不是为炫技而存在。如果有很好的手指，能弹出各种不同音色，音乐里却没有话要说，那也是失败的演奏。

焦：您也弹阿尔贝尼兹的《伊比利亚》（Iberia）吗？

阿：当然，但不是全部，只有四曲加上《纳瓦拉》（*Navarra*）。我40岁左右有次拉罗查问我："你打算弹全本《伊比利亚》吗？如果是的话你得赶快啰，再慢就来不及了！"她是对的，这实在是困难到令人咋舌的曲子。

焦：您认为《伊比利亚》有内在的逻辑与结构，是一组作品吗？比方说第一册的三曲，调性是五度降幂关系，虽然这样的关联颇薄弱……

阿：作曲家并未表示这是一组作品，在西班牙一般也认为这四册十二曲并没有内在关联，就是十二曲合集，所以我也可以挑曲子弹。事实上拉罗查是首位在音乐会中演奏全本《伊比利亚》的钢琴家，之前也没有人这样弹。

焦：阿尔贝尼兹在此也用了很不寻常的写谱法，根本无法照谱上写的来弹，演奏者必须重新安排声部。在西班牙有通行的声部安排法吗？为何他会这样写呢？

阿：倒没有通行的重新编排本。我不知道他为何会这样写，也不确定这样写有什么诠释上的意义。有个说法是有人听他弹这些曲子，告诉他这“很简单”——“是吗？那你等着瞧吧！”我不知这是真是假，哈哈。不过无论是《伊比利亚》或其他难曲，真正重要的仍是传达音乐。在此大前提下，演奏者可以做很多改动。我常说乐曲是作曲家的孩子，演奏者则是养父母。生育很伟大，养育也很重要，不会比生育次要。和乐曲相处最久的，通常是演奏者而非作曲家，演奏者当然有权力作调整。

焦：在《塞维里亚的圣体祭》（El Corpus en Sevilla），阿尔贝尼兹给了很夸张的力度指示，包括五个弱（ppppp）和五个强（fffff）。这真有可能做到吗？

阿：所以你知道他是什么个性的人啰！我觉得那是夸示。钢琴家要呈现比例，也可用音色调配，但不可能做出如此夸张的力度。就像舒曼在谱上写“愈快愈好”，之后又写了“更快些”。要是不经思考、拼了命地快，听起来只会像疯子。

焦：对于《伊比利亚》中的各式民俗素材，演奏者该如何找出适当的节奏感与速度？

阿：还是老话一句，要听西班牙民俗音乐。但不是为听而听，必须听到将这些旋律与节奏内化成自己的一部分，然后以自己的心灵和这些乐曲沟通并寻求表现。

焦：谈到西班牙音乐，不能不提的还有法雅的《贝蒂卡幻想曲》（Fantasía baetica）。关于此曲我第一个问题就是曲名“Baetica”是安达卢西亚在罗马时代的古地名。既然如此，为何法雅不直接叫它“安达卢西亚幻想曲”呢？

阿：我想这是因为法雅要写的，远比现今的安达卢西亚要丰富。他并没有引用任何安达卢西亚或西班牙南部民歌，而是将该地音乐素材融会贯通之后再谱写此曲，召唤出这个地区各式各样的文化遗绪。你可以听到吉他与弗拉明戈舞蹈，也有来自中东、印度、吉普赛、西班牙犹太民族的各类音乐，加上法雅独到的和声——里面有些和弦，真是不可思议的天才之笔！这样的多元丰富的创作，居然还有严谨结构，几乎就是奏鸣曲式。我认为它是西班牙钢琴音乐的巅峰之作，也是我最爱的作

品。

焦：而它也非常难弹……

阿：这是法雅写给鲁宾斯坦的曲子，而后者亲自告诉我，他花了十一个月才练好！但它有难的道理。一方面法雅要融合那么多素材，另一方面他在“翻译”民俗音乐。比方说其中有段像是民俗歌者的吆喝与呼喊，但要怎么用钢琴表现？法雅着实下了一番功夫。成果很好，但也让乐曲变得更难。大概也就是太难了，一般人也不能解读法雅创新的钢琴技法，不但鲁宾斯坦之后不演奏了，现在弹它的人也很少，实在可惜。

焦：此曲虽难，却有一段仅有两声部的中段，写法也很特别。

阿：这段间奏太了不起了。法雅用这个方式带来属于过去的、古老的氛围，两声部互动间呈现出的和声效果又何其精彩，完全是魔术表演，太美太美了！这段看起来像是巴赫，真正困难之处却在节奏——那也是只能被感觉而无法被计算，必须用心去体会的音乐。

焦：您最近又录了他的《西班牙花园之夜》和《羽管键琴协奏曲》。

阿：我很高兴能和拉特尔（Simon Rattle，1955─）与柏林爱乐合作《西班牙花园之夜》。我在事业起步之初就和他合作过，多年后再度重逢格外高兴。很多人说这首曲子的色彩像德彪西，但你听它第一、三乐章结尾的渐强，那也像拉威尔，甚至瓦格纳！法雅花了七年时间才完成它，何其革命性的创作！在那个时代，居然有人写出这种钢琴技法相当艰难，却不是炫技创作的乐曲。如此大胆的个性啊！《羽管键琴协奏曲》是另一首被严重忽略的伟大经典。法雅将它题献给兰多芙斯卡（Wanda Landowska，1879─1959），她却从来没有演奏，因为她不能理解。那时真正知道它价值的是斯特拉文斯基，还把此曲一些素材用到他的《诗篇交响曲》（*Symphony of Psalms*）。

焦：您用羽管键琴和钢琴都演奏过这首协奏曲，如同法雅当年一样，但用钢琴弹真的好吗？

阿：用钢琴弹至少提供了另一可能，就像普朗克（Francis Poulenc，1899─1963）写给羽管键琴的《田园协奏曲》（*Concert champêtre*）也可用钢琴弹，只是绝大部分演奏者不这样做。这是展现高度智性成就的曲子，多演奏多欣赏总是好事。

焦：您认识作曲家蒙波吗？

阿：啊，他是非常可爱的人，我真喜欢他！人那么害羞，选用的和声却非常大胆。我很怀念大家在一起的时光。有次我去巴塞罗那演出，拉罗查、萨贝特（Rosa Sabater，1929—1983）、蒙波、作曲家蒙萨瓦切（Xavier Montsalvatge，1912—2002）都来我的音乐会。之后大家一起开心聚会，轮流弹钢琴，那时我们真的好快乐。以前我和内子常弹双钢琴。有次我们在瓦伦西亚巧遇蒙波，我突然福至心灵，问他："何不帮我们写双钢琴作品呢？"只见他一脸惊恐："为一架钢琴写作已经够折腾了，你还要我写双钢琴！"现在他们都不在了，我真是很想念他们。

焦：您怎么看蒙波弹他钢琴作品的录音？

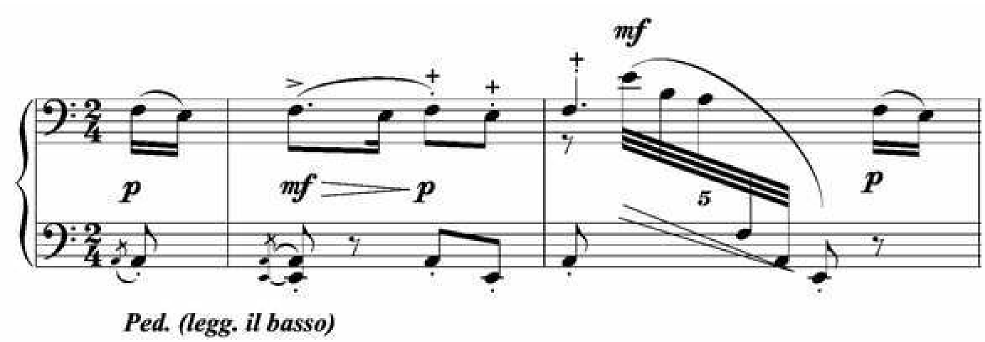
阿：那当然是个参考，但我想你别太认真。他没时间好好练琴，而且太容易紧张。有次我们夫妻在他家，他为我们弹他的《第九前奏曲》，精简、巧妙、斯克里亚宾风格的作品。即使在这种私人场合，乐谱也才两页，他居然边弹边发抖，你就知道他有多紧张！他的音乐还是远比他的演奏要好。

焦：法雅曾经赞誉德彪西，说这位不曾真正到过西班牙的作曲家，"却写出许多最好的西班牙音乐"。您怎么看他的西班牙音乐呢？此外，您来自巴斯克，和拉威尔母亲一样，您怎么看拉威尔笔下的巴斯克音乐？

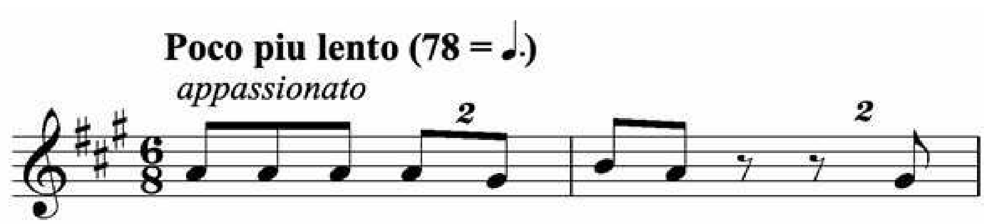
阿：我觉得德彪西的前奏曲《酒之门》（*La Puerta del Vino*），那种内在韵律确实非常西班牙，掌握到西班牙音乐的灵魂。拉威尔是非常精细高妙的作曲家。他用了很多巴斯克节奏，但都经过转化。像他《a小调钢琴三重奏》第一乐章，我觉得那也是巴斯克舞曲，只是慢很多，图里纳也有作品用了这种五八拍子。但无论节奏来自何处，是作曲家的转化成就了伟大作品。我们可以带出这个节奏所代表的感觉，却不能照该节奏的原样演奏。比方说德彪西的《比缓板更慢》（*La plus que lente*），大概没有比这更慢的圆舞曲了吧！不过速度虽慢，听它你仍然知道这是圆舞曲，也知道一定要以大量弹性速度演奏，即使那不属于圆舞曲的元素。我们也不能因为它是圆舞曲，就把它弹快了或不用弹性速度。不过说到舞曲节奏，身为西班牙人，最让我困扰的其实是大家不清楚哈巴涅拉舞曲（Habanera）的节奏。

焦：哈巴涅拉？那不就像是《卡门》里女主角登场的那首《爱情像野鸟》（L'amour est un oiseau rebelle）一样吗？

阿：唉！这正是误导的来源之一。这首的确是哈巴涅拉，但若要照真正的哈巴涅拉节奏，后一拍的两个音必须稍微拖长！这很微妙，无法通过谱上的时值表现。法雅在吉他曲《致敬：德彪西之墓》（*Homenaje*：*le tombeau de Claude Debussy*）当中，在哈巴涅拉节奏的后二拍上添了叉号，他的钢琴改编版则用加号（谱例一），指示演奏者要怎么弹，但很多人视若无睹。我看过此曲的俄国版本，编辑者居然把加号拿掉！还有一种哈巴涅拉节奏，像拉罗《西班牙交响曲》第五乐章中的一段，前一拍是三连音，后一拍是二分（谱例二）；前者应该短一点，后者的两个音也要稍微长些。



谱例一：法雅《致敬：德彪西之墓》，第1—3小节



谱例二：拉罗《西班牙交响曲》第五乐章

焦：非常感谢您和我们分享这么多。您录过很多黑胶唱片，可惜很多都未CD化，我很期待您现在能多录些。

阿：感谢你的美言，但如果我认为我的诠释还没有绝对的信服力，那我就不会录音。我的想法也可能不断改变，变与不变之中若要无愧于心，就必须和作品相处很久的时间，让曲子成为我的一部分。我也要了解作曲家，努力知道他们的一切。比方说我知道法雅信仰虔诚，但他同样很迷信，害怕满月，也不和人握手。这和诠释他的作品有关系吗？当然没有，但这让我觉得我和作曲家是朋友；我演奏朋友的作品，自然会有亲切感。作曲家不是圣人，而是人。他们可能是天才，有非凡才华，

但他们终究是人。

焦：不过凡事都有例外，比方说您录制了赫尔曼（Bernard Herrmann，1911—1975）为电影《醉汉广场》（Hangover Square）所谱写的电影配乐《死亡协奏曲》（Concerto Macabre）……

阿：啊，那真是意外！我到现在都清楚记得，某周六早上我接到我伦敦经纪人的电话，问我能不能录什么《死亡协奏曲》。我以为是李斯特的《死之舞》（*Totentanz*），后来他解释这是赫尔曼为电影所写的作品。我对那部电影或音乐一无所知，但不想放弃机会，就说我愿意。在答应之后，我才知道录音时间……就在下周四！天啊！我连忙赶去伦敦，在寄宿家庭的琴房日夜苦练，只要是醒的时间都在练，终于在三天内学会它！那时我每天都去附近的印度餐厅，吞了很多辛辣菜肴补充能量，好和这首曲子拼命！

焦：您见到赫尔曼了吗？

阿：当然，他人很和气，告诉我他以拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》为模板，但要做不同设计。那真是电影配乐的黄金时期。想想看，为了一个场景，作曲家居然写了一首协奏曲，就和《华沙协奏曲》（*Warsaw Concerto*）一样！我后来在纽约看了电影，才知道这原来是和作曲家、钢琴家有关的惊悚片，难怪需要协奏曲。不过，我觉得我学这首曲子的过程更惊悚，呵呵。

焦：您在得克萨斯州的南卫理公会大学（Southern Methodist University）任教多年，这是怎么开始的呢？

阿：这也算是意外。当初学校聘我的时候，我说："谁知道会如何？说不定明年你们就想赶我走，而我也讨厌你们，何不签一年合约就好？"结果就这样快三十年过去了！我和达拉斯市民也相处愉快，现在他们还成立了以我为名的基金会，我也真心为他们付出。

焦：相信您近年来遇到愈来愈多的国际学生，最后可否给予您的建议？

阿：无论是巴洛克还是当代作品，音乐里表现的就是思考和情感，特别是情感。但说是表现情感，其实是表现文化，这音乐背后的一切。乐谱本身并不足够，记谱也有限制，为何这个节奏该这样而不那样，为何这个句子这里该停那里又不该，这都牵涉到文化，但也牵涉到演奏的人。因此，学音乐并不只是学演奏技术，更要学文化，也要修涵养。没

有技术当然不行，只有技术也不行。你若是一个有文化、有涵养的人，相信我，你的音乐也不会差到哪里去。当然这不是说音乐名家一定是好人，但有文化涵养的好人几乎都能成就好音乐。

注释：

1“我永远不会忘记格拉纳多斯在宁的家中为我们所做，对《戈雅画境》第一部分——即《偶人》的诠释，作品就是以这段富有明快节奏感的舞蹈开始的。那些歌谣短句被极富感性地转译出来；其中一些伴有旋律的优美词句，有时候满含天真的忧伤，有时候又充满发自内心的欢乐，但总是非常出彩，特别是能引人遐想，仿佛在表达作者内心的幻象；现在，在分析这段音乐时，我再次感受到这一切……”（张伟劼博士译文）

瓦萨里

Tamás Vásáry, 1933—



1933年8月11日出生于匈牙利，瓦萨里师事霍希特与多纳尼，并且担任

过柯达伊的助教。他从小就以神童闻名，8岁登台演奏协奏曲，15岁赢得匈牙利李斯特国际钢琴大赛首奖。他于1956年在伊丽莎白大赛获奖后离开匈牙利，并为DG唱片录音，建立起国际名声。除了是杰出钢琴家，他在指挥方面也颇有佳绩，曲目宽广而气质独具。由于其杰出成就与贡献，瓦萨里曾获匈牙利最高荣誉之国家奖、国家文化资产奖、匈牙利总统金戒指奖以及2001年法国政府授予之艺术与文学骑士奖章等殊荣，至今仍持续演出录音，为匈牙利国宝级大师。

关键字：神童　多纳尼　柯达伊　匈牙利政治　安妮·费舍尔　伊丽莎白大赛　指挥　李斯特（钢琴演奏、作品、人生）匈牙利钢琴学派　匈牙利音乐

访谈时间、地点：2006年4月，台北；2013年11月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：请谈谈您如何开始学习音乐。

瓦萨里（以下简称“瓦”）：我有位大我十岁的姐姐学钢琴。我5岁时在广播里听到一段旋律，非常喜欢，就试着记下它的曲调与和声然后在钢琴上摸索。等到姐姐的老师来教琴，我就弹给她听。她听了非常惊讶，知道我不会看谱而全靠摸索后，更是惊讶。从此，她也开始教我弹琴。我进步很快，一年后已经能弹李斯特《第二匈牙利狂想曲》的简单片段。老师认为我实在有天分，告诉家父应该尽早让我到音乐学院学习。于是家父便带我去见我家乡德布勒森市（Debrecen）的音乐学院院长。音乐学院只收7岁以上的孩子，但院长一听到我的演奏，当下就破例收我。

焦：所以您是名副其实的天才神童。

瓦：可以这样说吧，我在院里的钢琴老师是霍希特（Margit Hoechtle）。她是岑迪（Árpád Szendy，1863─1922）的学生，岑迪又是李斯特的学生，因此我也以李斯特的传承者自居。进音乐学院一年多，我约8岁，就和学校乐团合作莫扎特《第五钢琴协奏曲》。那场乐团也演奏了《费加罗的婚礼》序曲、《小夜间音乐》（K 525）和《第四十g小调交响曲》，而我立即爱上管弦乐，从那一刻起我就想当指挥。有趣的是那场的指挥是我们院长，他也是钢琴家。这在当时并不常见，仿佛预言了我的人生。由于演出非常成功，自此我也以神童闻名，开了不少音乐会。

焦：您也是在那时认识传奇大师多纳尼的吗？

瓦：我8岁时多纳尼到我们学校演奏，我被介绍给他，但我其实不知道他是谁。他不教小孩，他听了我的演奏，却说我一定要到布达佩斯和他学习。家父说我还太小，我们家那时也不可能搬到布达佩斯，但他还是坚持我至少要时常到布达佩斯弹给他听。

焦：多纳尼是怎样的老师？

瓦：他后来离开匈牙利，我也和他失去联络，但我永远记得他的教导。有次我弹了肖邦《升c小调圆舞曲》（Op. 64-2）给他听，他说我弹得“太过悲伤”。我不服气地反驳：“那是首忧伤的曲子呀！”“可是对8岁小孩而言，这太悲伤了！”我也弹海顿的《G大调奏鸣曲》，他听了对我父亲说：“塔马斯弹得太深刻，太多细节了。”我们才知道他觉得我的演奏是教出来的，不是自己的东西。后来我立即再弹一次，用完全不同的方式，他才了解我是非常特别的孩子。我那时已经能独立诠释音乐，而不是听别人教导。当然，多纳尼深知所谓神童背后的悲剧。他看了太多例子了。当他知道我一天练四小时，直说我练得太多。他认为小孩每天只该练一小时，把其他时间用去踢足球或玩耍。总之他希望孩子活得健康快乐，不受剥削。

焦：所以您8岁就已经是小钢琴家，还想当指挥。您曾想过为何您那么早就有如此明确的志向吗？

瓦：我很早熟，从小就很敏感。我的家庭背景和匈牙利政坛有相当深远的渊源。我的外公德热·鲍尔陶扎尔（Dezső Baltazar）是基督教的牧师，当时基督教团体中的领导，也是匈牙利政府海军军官霍尔蒂（Miklos Horthy）的参谋长。我的伯父伊什特万·瓦萨里（Istvan Vásáry）是德布勒森市的市长，之后更成为经济部长以及国会议长。我的父亲约瑟夫·瓦萨里（Jozsef Vásáry）曾任参议员、国会议员和农业部副部长。小时候家父因工作之故多半不在家，我基本上由母亲教养。她从来没把我当小孩看，总是用大人的方式和我说话，我也因此变成小大人。每次有客人来访，和我用婴儿语言咿呀咿呀地交谈，我都无法忍受——他们看我是小孩，却不知道在我眼里，他们才“幼稚”！我小时候就有好多想法，常爬到椅子上讲话，想和大人一样高，总是等不及长大！

焦：所以您不是单纯的天才，而是罕见的早熟。

瓦：我甚至觉得有前世，而我今生仍未忘记以前学会的事物。我8岁就觉得自己已经有职业，可以弹钢琴并想当指挥，但我的年龄却不允许我这样做。我小时候常觉得沮丧，为不能做自己想做之事而沮丧。事

实上，我还必须学习如何自我调适，找到心理成熟度与实际年龄间的平衡。家父就任农业部副部长后，全家搬到布达佩斯，我则考进李斯特音乐学院。那个入学考非常困难，钢琴组共有两百人报名，考试时还得在布帘后演奏以示公平。我那年只有12岁，可是当我弹琴时，所有评审都把笔放下来，说这就是最高分了。我和院里最好的钢琴老师赫纳迪教授（Lajos Hernádi，1906—1986）学习，他也是法兰克（Peter Frankl，1935—）的老师。

焦：您在李斯特音乐学院一定突飞猛进。

瓦：不完全如此，我的学习其实变得愈来愈困难。赫纳迪是非常着重思考的老师。对于钢琴演奏的一切，他都要求详尽思考。我是乖学生，总是想要尽可能地达到他的要求，因此我原本神童式、出于本能的演奏也就画下句点。更糟糕的是由于努力过度，我开始夸张他的要求，最后就是我愈来愈不喜欢自己的演奏。赫纳迪又不许我开演奏会，我也失去我的听众。即便如此，赫纳迪还有一个年纪很小的学生，而他才是其最爱。种种因素加起来，我的学习愈来愈不愉快。

焦：您为此学习感到遗憾吗？

瓦：不。塞翁失马，焉知非福。人生中的得失永远不能只看当下，必须看全局。我觉得人生中所有失败、挫折、打击都是好事，因为我们都能从此成长学习，得到经验与智慧。

焦：后来您如何当上柯达伊的助教？

瓦：这说来话长。我们家的人在政治上永远选错边。我父亲他们是自由党员，是抗衡当局的政治家。第二次世界大战后父亲和伯父立即被解职，还得搬出布达佩斯。没了工作，全家生活立刻陷入困境。我那时靠奖学金还能维持一点生活，但得赚钱养活家人与自己。此时柯达伊和安妮·费舍尔都伸出援手，出面干涉，我才得以留在布达佩斯。我为此去感谢柯达伊，结果他竟然给我一个极为艰难的考试。

焦：考试？他对您也要考试呀？

瓦：是呀！他就是这种严格的人。有位怀孕的声乐家到他家做客，柯达伊竟从书柜中抽出一本育儿宝典给她，下次见面时还测验她书里的内容，可见他对任何事都无比严格。他要我弹巴赫《升c小调前奏曲与赋格》，之后马上移到f小调弹。他还要我以左手弹右手的旋律，右手弹左手的旋律，一边弹一边以卡农的方式唱旋律……总之被他整惨了！

那“考试”前一天正是我家人被迫离开布达佩斯之时；我只留下一张沙发，别说没钱，连牙刷都没有，已经够惨了，隔日还被他这样考，我那时觉得柯达伊真是世界上最残酷的人了！考完后，他没说一句话，就离开房间。我那时整个愣住，不知如何是好。然而当他回来时，竟给我一笔钱，要我好好生活，我才知道他的用心良苦。柯达伊说，当年李斯特去见贝多芬，贝多芬就是用这首巴赫来考他，所以他也用同样方式来测验我，要我好好努力。

焦：看来柯达伊的确是非常严格但爱才的人。

瓦：从此以后，我就常去找他，和他愈来愈亲近，更向他请教问题。柯达伊是非常不可思议的人，能同时间做许多事。我亲眼见他可以一边写信，一边修改学生乐谱，一边听学生的新曲子并给予意见。我深受他的影响，逐渐发展出一心多用的能力。我可以一边和人聊天，一边练贝多芬钢琴协奏曲，一边背巴托克的管弦乐总谱。

焦：但您那时如何维持生活？

瓦：这还是柯达伊帮的忙。见了柯达伊后，国家经纪部门的主管就把我找去，他说：“虽然你的政治立场并不正确，但由于柯达伊的推荐，我们必须给你一个工作。可是，我们可没说要给你什么样的工作。你得做我们指定的工作才行！”当时匈牙利受苏联影响，成立许多“特别表演团”到国内各地巡演。团里有音乐家、芭蕾舞者、脱口秀主持人、魔术师，还有心算表演者等等，都是顶尖人才。我负责演奏钢琴，为各种演出配乐，也要弹独奏。我的工作是校长兼工友，什么都得弹。比方说下周要去某城表演李斯特《第一钢琴协奏曲》，我一周内就得学会。每天台上都有芭蕾舞者和声乐家要伴奏，我也得立即学好，甚至还得演奏爵士乐和魔术表演时的配乐，有时还得为体操表演配乐！这可把我折腾死了！但也因为如此，我被逼出快速练曲的本领，什么曲子都难不倒，还能即兴演奏。也因为我一直帮人伴奏，我也发展出极佳的伴奏技巧，更累积无人可及的经验，成为匈牙利最杰出的伴奏家。这是我完全意想不到的事。

焦：但在表演班中能发挥您的真实能力吗？人们如何注意到您？

瓦：我在表演班里当了好一阵子的“万能伴奏”。1952年，有一天苏联突然发电报，要匈牙利在两天内派表演班到苏联演出。那时匈牙利著名的钢琴家都在国外，不可能实时赶到，所以纵使我的家庭背景不佳，政府还是得派我去。那时团里的小提琴家要演奏贝多芬《克罗采奏鸣

曲》，我之前完全没弹过，得在两天之内学会，还得在列宁格勒音乐学院演奏！怎知道我一到苏联表演，马上引起轰动，电视和广播都特别转播。我那时是第一次上电视，还是彩色电视。苏联电视和广播台给酬劳的方式不是看名气或团里排名，而是依他们将演出存档的分类而定。我的演奏被归为最高级，自然领到最多钱，是非常意外的收获！

焦：我想您在苏联的丰功伟业，传回匈牙利必定让高层另眼相看吧！

瓦：没错，我回国就成了音乐明星，演奏会也更多了。安妮·费舍尔对我非常提携；她从没和别人弹过双钢琴和四手联弹，却主动和我合作莫扎特双钢琴协奏曲和其他双钢琴、四手联弹作品。弗里乔伊也和我合作莫扎特《第二十三钢琴协奏曲》，邀约接踵而来。柯达伊这时也邀请我当教授，但他希望我教视唱。

焦：教视唱？这太大材小用了吧！



瓦萨里在伊丽莎白大赛受奖（Photo credit: The Queen ElisabethCompetition）

瓦：他就是要大材小用。他想如果一位年轻、知名的杰出音乐家能

够教视唱，这一定会引起学生的注意和重视，大家会更努力练视唱。他甚至还分了自己的一半学生给我。不过说实话，这真的有点辛苦。更何况在成名之后，匈牙利政府也就指派我出国参加比赛。我本来就讨厌比赛，还得在应付国内表演、教导视唱等琐事中参赛，根本没时间练习。我参加了1955年肖邦钢琴大赛与隆—蒂博大赛，和1956年的比利时伊丽莎白大赛，但我全都没准备好，往往只练好第一轮的曲目就去了。我在伊丽莎白大赛得到第六，已是很好的成绩。那时真正开心的，是因为出国比赛，我能在西方买到铁幕之外的唱片，见识到许多精彩演奏。

焦：您也是那时开始尝试指挥吗？

瓦：还没有，但我几乎要成为指挥了。安妮·费舍尔把我介绍给她的先生，指挥家图斯（Aladár Toth，1898─1968），匈牙利国家歌剧院的总监。图斯说只要我有空，每场演出他都会留位置给我，我也就乐得沉浸在音乐世界里。有晚剧院演多尼采蒂《拉美莫尔的露琪亚》，我不是很喜欢那位指挥的诠释，批评了几句；图斯问如果我是指挥，会如何处理？听了我大言不惭的意见，他竟然邀请我下一年就到歌剧院工作！如果这成真了，我根本不会继续当钢琴家，早就转行成指挥了。

焦：是什么阻碍了您的指挥之路？

瓦：1956年匈牙利革命。两个警察和一个苏联军人拿着枪冲到家里，就这样带走我父亲和许多文件。我不知道家父的下落，非常焦虑，但我的处境也很危险，因为他们也拿了我的日记，而我把所有想法都写在里面！我躲到朋友家，深怕自己也被抓。所幸我在伊丽莎白大赛得名，在那年12月2号和4号已经预定在安特卫普和维也纳交响演出莫扎特《第二十三钢琴协奏曲》。那时安妮·费舍尔、图斯、弗里乔伊和柯达伊等人联名上书，要当局不要伤害我的父亲，让我安心去比利时。我到了比利时立即和伊丽莎白皇后联络，她亲切地邀请我共进午餐。在匈牙利我们几乎不吃海鲜，也不清楚海鲜是什么，可是那天第一道菜就是鲜虾沙拉，虾在我眼中和毛虫没两样——天呀，我的父亲身陷囹圄，他的儿子则在比利时吃“虫子”！这真是太悲惨了！但苦吞“虫子”还是有报偿的。皇后听了我的状况后真的出手相救，立刻请她秘书带我去找苏联驻比利时大使。伊丽莎白皇后一出面，匈牙利政府隔天就放人，比利时也立刻给我们护照，让我和父母得以离开匈牙利。



伊丽莎白大赛颁奖典礼，按名次自左至右为：阿什肯纳齐、布朗宁、柴科夫斯基、乌塞、贝尔曼、瓦萨里、克诺尔、科彭斯（Photo credit: The Queen ElisabethCompetition）

焦：真是想不到，出身政治世家的您，最后还是靠着音乐才华保全家人。您怎么看自己的家世？

瓦：我从我们家的道德教育中学到的是，无论你的国籍、宗教或者政治理念为何，个人的作为才是最重要的，就像教宗在上帝之鞭阿蒂拉（Attila）攻占罗马时所说的——战胜自己就是最大的胜利。这个理念让我一生受用无穷。

焦：到了比利时后不久，您就得到唱片公司青睐。这中间有何故事？

瓦：到了比利时，虽然有人安置我们，但我们一点钱都没有，我也没有工作和音乐会。有天我受邀到友人家中做客，他那时和德国西门子公司有往来，也请了西门子的人。晚餐后主人希望我能弹些音乐助兴。我想座中没有音乐家，大家又喝了那么多酒，气氛很轻松，既然如此，我就弹通俗名曲李斯特的《钟》（*La Campanella*）吧！那次是随便弹，弹得一点都不好。没想到不久后，我竟然接到来自汉堡的信——那是DG唱片的录音邀约，希望我能为他们录制李斯特的钢琴作品。原来那时

DG属于西门子，那位主管非常喜爱我的演奏，回去就做了建议。

焦：原来这就是您和DG合作的缘由！

瓦：可是，我当下却拒绝了。

焦：这怎么可能？

瓦：我那时想：第一，依我在匈牙利的经验，唱片录完不过拿一次钱，质量又差，我怎么会有兴趣！第二，DG？我根本没听过这个唱片公司，不知道好不好。第三，第二次世界大战才结束不久，我对德国人没有太多好感。第四，我那时在研究海顿和贝多芬，DG却希望我录李斯特炫技曲，我自然没有兴趣。更何况那时齐弗拉（Georges Cziffra，1921—1994）才在巴黎以李斯特震撼乐坛，在EMI录了吓死人的超技演奏。有他的名演在前，谁会想听我的李斯特呢？

焦：但您最后还是为DG录下这张李斯特。

瓦：因为我朋友知道他的西门子朋友写了信，问我后续发展如何。一听到我竟然拒绝，他差点昏倒。他最后跑到我父母那里，希望他们劝我录音，我这才答应录。只是我没料到，这张唱片一推出便造成大轰动，所有评论都给予极佳好评，甚至成为年度录音。就靠这张录音，我建立起国际声望，也成为国际性钢琴家。

焦：但唱片发行前，您如何生活？

瓦：这的确是大问题。在那段空窗期，安妮·费舍尔和弗里乔伊再度出面，帮我争取到DG的奖助金，让我安心练琴。事实证明，这大大帮助了我之后的事业，因为我练了许多曲目。在唱片推出前后三年内，我大量且快速地扩展曲目，竟然学会四十首协奏曲和众多独奏作品，现在想来真是不可思议。

焦：那时您和非常多著名指挥和乐团合作，您对谁印象最深刻？

瓦：许多指挥都是了不起的人物，但我特别记得赛尔（George Szell，1897—1970）对我说的话。他邀请我到卡内基音乐厅和克里夫兰乐团合作《李斯特第一钢琴协奏曲》。我那时非常紧张。赛尔是大师中的大师，著名的完美主义者，克里夫兰乐团的演奏又极为精湛，精湛到让我了解，如果有谁会出错，那只可能是我！然而赛尔相当欣赏我的演奏。看到他还满意，我见机不可失，就问这位匈牙利前辈："不知您是否愿意给我一点指导？我希望能弹莫扎特、贝多芬、巴托克等作曲家给

您听。”他非常慷慨地答应了。见面当天，他不让我在小办公室弹，请人搬了钢琴在舞台上，像听众一般坐在台下，一听就是四个小时！听完之后，赛尔说：“请保持这样，一生都这样演奏！”这是我所听过最好的赞美与鼓励了！

焦：那时您的生活如何，应该忙得不可开交吧？

瓦：邀约应接不暇，真是忙到无法置信。我曾经在三十七天内弹了三十五场协奏曲，甚至创下一连九个月都没回家的纪录！

焦：这真是太惊人也太累人了！您还有自己的时间吗？

瓦：事实上我很感谢那九个月都回不了家的忙碌行程，因为这个行程让我结婚了。

焦：这是怎么一回事？

瓦：那时我最要好的朋友要结婚，非要找我当伴郎，所以他坚持等到我旅行演奏结束才结婚。当我第一眼见到他的未婚妻，便深深为她的美貌和智慧所着迷。我想我朋友实在太幸运了，竟能得到如此佳人。谁知他们度完蜜月，我朋友就出车祸死了，前后不过两周而已。这是多么可怕的事！身为他最好的朋友，婚礼上的伴郎，我当然帮忙料理后事，也天天陪着新寡的好友妻子。陪着安慰久了，我们也就坠入爱河……这就是我遇见我第一任妻子的经过。

焦：这实在是太妙的故事！

瓦：其实这就是我人生的写照，无心插柳柳成荫，有意栽花花不发。

焦：婚后您的生活有何变化？

瓦：我们搬到伦敦，我也开始指挥。

焦：您的指挥完全是自学吗？您又如何开始指挥？

瓦：我在维也纳和斯瓦洛夫斯基（Hans Swarowsky，1899—1975），在伦敦和德尔·马尔（Norman del Mar，1919—1994）等名师上过指挥课，但从合作过的指挥身上学到最多。由于我很想指挥，所以总是参与他们的排练，音乐会后也和他们讨论指挥技巧和处理音乐的方法。有次一位经纪人说：“塔马斯，我需要你帮一个大忙。我请了

一个乐团演奏，但出了差错，没预算请指挥。我知道你想指挥，能不能帮忙演出？”就这样，我开始了我的指挥生涯。逐渐大家也注意到我的指挥成绩，愈来愈多乐团，包括世界顶尖的名团请我指挥，我也得到担任乐团总监的邀约。由于指挥邀约愈来愈多，我本来也就想当指挥，我也就愈来愈少弹琴，直到2000年我才重回钢琴演奏。

焦：这又是什么原因呢？

瓦：因为我又结婚了！我前妻因癌症于1994年过世，我们有二十八年的美好婚姻。我十分喜爱与人分享，内子辞世后格外感到寂寞，到现在我还是常想念她。独居六年后，有次我指挥完《胡桃夹子》，一位舞者请我签名。我对她很有好感，便用当年鲁宾斯坦的招数，说“你给我电话我就签名”。后来经过三年交往，这位佳人也就成为我第二任妻子。她与我相差四十一岁，之前从没听过我弹琴。有天她听到我弹，竟然兴奋不已，说服我重拾独奏生涯。我要是不弹，她还会哭，所以我只能乖乖练琴。

焦：就音乐家的角度，指挥和弹琴最大的不同处在哪里？

瓦：指挥和钢琴家两个角色我同样喜爱。虽然都受制于体能、健康状态、年纪、疲惫程度、饮食或伤病状况，但对我来说，担任指挥的身体负担较轻。我可以在几天内背下贝多芬交响曲的总谱并立即上台，但如果是贝多芬的钢琴奏鸣曲，即使我已熟到可以正确无误默背每个音符，我还是得不断练习几个礼拜才能演出。指挥工作最繁重的其实是彩排过程，我必须不断思考曲式、纠正乐手错误、把握时间解释诠释意境；身为钢琴家，我能具体掌握每个音符，可借自身的努力与练习来提升我要的艺术性和技巧性，我是自己的主人。所以我的结论是，指挥像交女朋友，短时间就可以练成；弹琴像是“结婚”，必须真正喜爱才行。

焦：但您也常演奏协奏曲，一边指挥一边弹琴，还录了不少作品。

瓦：是的，而且我还有一个特殊经验。1983年卡拉扬突然轻微中风，无法上台。那时柏林爱乐已经订好录音场地，但卡拉扬拒绝让任何指挥代打，和乐团僵持不下。后来我DG的制作人建议，如果是由我弹奏协奏曲并指挥呢？后来卡拉扬同意这个折中方案，也就顺道录制由我指挥并演奏的莫扎特《第十四钢琴协奏曲号》和《第二十六钢琴协奏曲》。录音出版后获得极大好评，制作人也顺势提案邀请我和柏林爱乐录制莫扎特钢琴协奏曲全集。只可惜这个计划和DG另一莫扎特协奏曲计划——赛尔金（Rudolf Serkin，1903─1991）和阿巴多（Claudio

Abbado，1933—2015）的合作相冲突而作罢。当时DG以录制新全集为计划，预备即将到来的莫扎特逝世两百年，却找了相当年迈的赛尔金，最后他果然未能完成。我只能说，这是我人生中又一个不按牌理出牌的例子吧！

焦：回顾您的学习，李斯特音乐学院原为布达佩斯音乐学院，为李斯特亲自创立。可否请您谈谈李斯特学派的精神与传统？

瓦：我和霍希特学习时，她就强调“对钢琴家而言，双手、头脑、心灵三者都很重要，但最重要的是心灵”。对李斯特来说，衡量一个钢琴家端看感性和灵性，至于手指灵活度、记忆力、神经稳定度这些技巧层面，只是表现音乐意境的工具。这对匈牙利钢琴家而言是奉为圭臬的准则。就像柯达伊所说：“音乐不是用说的或用读的，而是用听的。”音乐最重要的，是要能打动心。那是无法言喻的感受。比方说我每次听莫扎特的《女人皆如此》，我都会有流泪的冲动。那音乐一点都不悲伤，但我仍然会掉眼泪。为什么？因为那实在太美了呀！无论是指挥或弹琴，我最在意的都是能否把音乐中的情感正确地传达给听众，我也希望听众能够用心去听音乐。

焦：在您小时候，匈牙利应该对李斯特还有非常深刻的印象。

瓦：的确。其实李斯特离我们并不远：我曾祖父曾经听过李斯特弹琴。据说他那时非常兴奋，兴奋到居然流鼻血！如果能回到过去，我最想见的人也是李斯特。不只因为他是大作曲家和钢琴家，而是因为他是超凡绝伦的人，充满魔法与力量。没有上过学，却靠自学而通晓各种语言，还有文学、史学、哲学与各种艺术，最后留下总计六百七十多首风格非常多样的作品。不过在音乐之外，影响他最大的要属文学。他的两部交响曲各以但丁《神曲》和歌德《浮士德》为题材，他的两首奏鸣曲也是如此：《但丁读后感：奏鸣曲风幻想曲》（*Après une Lecture de Dante: Fantasia Quasi Sonata*，俗称“但丁奏鸣曲”），当然也是《神曲》，而《b小调钢琴奏鸣曲》虽然没有标题，从其音乐主题的性格和发展来看，那就是《浮士德》。

焦：一般而言，大家的确也这样解释，但为何李斯特不直接命名它叫《浮士德奏鸣曲》呢？

瓦：我认为那是因为此曲虽然在说《浮士德》，其实也在说李斯特自己，等于是他的自画像。宗教与情爱，是纠缠他一生的两大问题，两者本质上互斥：你怎能又当神父又当唐璜呢？李斯特对宗教非常投入，

17岁就想当神父。我完全可以体会，因为我16岁的时候也是如此，想抛下一切去当神父。不同的是李斯特最后被父亲劝退，我则被母亲劝退，但我能体会那种对信仰的热情。你听这首奏鸣曲一开始的梅菲斯特主题，到后面放慢了，就变成葛丽卿主题。魔鬼和美女（情欲）一体两面，这也就是李斯特自己的人生。

焦：若要总括李斯特的艺术，您会如何下结论？

瓦：我常说李斯特在他的时代，他既是媒介，也是媒体。他对任何音乐与艺术皆保有开放的心，对任何作品都感到好奇。不只深入钻研巴赫、莫扎特、贝多芬等前人经典，熟悉同侪创作，他的晚期作品更预示法国印象派、巴托克，以及勋伯格的音乐。德彪西听了李斯特演奏《艾斯特庄园的喷泉》（*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*），就感叹"老李斯特真是音乐的先知"。他的《死亡查尔达斯舞曲》（*Csárdás macabre*）或《第十七匈牙利狂想曲》，听起来就像巴托克的《野蛮的快板》，更不用说在《无调性小品》（*Bagatelle sans tonalité*）中的试验。他弹琴又指挥，一人呈现过去、现在和未来的音乐，又能对各种音乐提出精湛诠释，真是当时最佳音乐"媒介"。另一方面，在那没有录音，音乐会也不够多的时代，李斯特把各种歌剧、交响曲和歌曲写成钢琴改编曲，让更多听众可以认识它们：不然你何时才能再听到同一首交响曲或歌剧呢？所以我说他也是"媒体"，他就是音乐的报纸、广播和电视。

焦：《特里斯坦与伊索尔德》（Tristan und Isolde）的《爱之死》（Liebestod）就是最好的例子。这是钢琴改编比歌剧原作还要早问世且流行的例子，甚至连"爱之死"这个名字也是李斯特给的。

瓦：所以他的确是媒体啊！而我要强调，演奏李斯特的改编曲，不能忘记他写这些改编的初衷，要表现出它们的精神。李斯特改贝多芬的交响曲，几乎一音未动，就是把管弦乐改以双手实现；难弹但可行，可见李斯特对贝多芬的极度尊敬。当李斯特改编舒伯特、舒曼、肖邦、门德尔松或他自己的歌曲，他则根据歌曲精神写成音乐变奏，进一步发挥作品内涵。至于他的歌剧改编曲，则是以钢琴演奏的所有可能性来"翻译"歌剧。就像你若把德文诗翻成中文，最好的翻译当然不是单纯照着字面意思翻，而要根据语言特色加以改变。他的歌剧改编曲也是如此。比方说《弄臣模拟曲》（*Paraphrase de concert sur Rigoletto*），这首曲子改自歌剧里脍炙人口的四重唱"美丽的爱情之女"，四个角色完全是四种心情。到最后一段，女主角吉尔达（Gilda）因目睹公爵不忠而心碎；李斯特翻译这段的方式，就是以不断重复的八度，表现她的颤抖和

痛苦。现在许多钢琴家，把这段弹得像机关枪扫射，和歌剧原作毫无关系，实在错误。许多人认为李斯特的改编曲内涵不深，只是炫技，那是因为他们听到的都是这种庸俗肤浅的演奏，可这并不是李斯特的错呀！《唐璜回忆录》（*Réminiscences de Don Juan*）现在变成马戏团表演曲了。可若仔细思考，就会发现里面用的三段音乐，主题都和“邀请”有关。掌握这点，再体会李斯特种种设计妙处，就不会把它弹成单调的练习曲。

焦：但《唐璜回忆录》就技巧而言的确是钢琴文献中最困难的作品之一，我们该如何看李斯特作品中种种艰深至极的技巧要求？

瓦：李斯特比任何人都知道“超技”的魅力与意义。他17岁那年初恋，爱上贵族之女，最后当然因为门户问题而告终。李斯特受伤很深，一蹶不振，最后让他重回钢琴演奏的，正是帕格尼尼的演奏。帕格尼尼让李斯特着迷的不只是技巧，而是那种宛如催眠，把听众带到另一境界的魔法。过去六年，我因为对新一代的演奏家好奇，所以担任了十一个钢琴比赛的评审，听了差不多六百位钢琴家的演奏。现代年轻人就技术而言真是快速精准，成就非凡，可惜音乐表现却多半贫乏。我这样说并不是倚老卖老，或觉得年轻人就是深度不够，而是即使要表现技巧，演奏者也该思考技巧是为了什么而存在，想要透过技巧达到什么。撇开诠释不论，真正目眩神迷的演奏，必须能把听众“带到”某处。许多人技巧虽好，演奏时却只是一个人在那里展示手指，没有话要说，甚至也不理会听众。这样的演奏，又怎可能会打动人呢？

焦：李斯特晚期的作品笔法精练，但往往透露出难以言喻的寂寥之感。您怎么看这样的变化？

瓦：李斯特的学生拉蒙德（Frederic Lamond，1868—1948），晚年的时候有个乐评把他某场音乐会写得很糟。他的学生很生气，就问老师要如何回应。拉蒙德只笑笑说：“我想这篇评论对我的未来大概不会有多少影响。”这回应很幽默，但也告诉我们到了一定年纪，人就没有未来了！回头一看，发现只剩下自己，那种感觉真的不好受啊！李斯特晚年曾说：“如果我不是教徒，我会去自杀。”这听起来很可怕也很荒谬，因为他是最成功的人，名利都有。但我可以理解他，特别是我现在也80岁了。如果不是常打坐冥想，我大概也不想活了。为什么呢？因为短命虽然不幸，长寿其实也是不幸呀！你所拥有的一切，青春、健康、活力与家人、师长、朋友等等，全都逐渐离你而去。你会觉得自己已经不再属于这个世界，那是非常非常孤独的感觉。李斯特是真正的慈善家，受

人景仰爱戴，但他还是觉得孤独，最后也在极为孤独的情况下过世。他的晚期作品，我觉得完全写出了这种寂寞。

焦：不过李斯特晚期的作品，也如您先前所说，展现出对未来的预言。

瓦：但我认为李斯特不是到晚年才写出超越时代的作品，应该说他一直在探索表现的界线，思考如何打破调性与旧形式，持续做前瞻且革命性的事。比方说《巡礼之年》（*Années de Pèlerinage*）第一年《瑞士》中的《牧歌》（*Eglogue*），概念就极为创新。第二年《意大利》中的《婚礼》（*Sposalizio*），你若和德彪西《第一号阿拉伯风格曲》相比，更会发现他其实早已写出德彪西后来会写的作品，不然就是德彪西从此曲偷了东西。瓦格纳就是从李斯特的和声里偷了很多想法，甚至直接偷和弦。不过这里我还想说一句，最伟大的作品都不是“做出来的”，而是“自己到达的”。无论是莫扎特还是巴托克，他们最伟大的创作，结构全都是黄金比例。这绝对不是有意而为，而是自然形成。那是无可言喻，神奇的创造力量。如果你非得要我选一位我心中最伟大的作曲家，我的答案会是莫扎特，原因也在此。比方说他的《第三小提琴协奏曲》，第二乐章的和声是那么简单，所有作曲家都写得出来，也没有任何创新之处。可是莫扎特一写，那音乐就美如天堂，美到让我想掉眼泪。这就是艺术的神奇，无法解释或分析的神奇。李斯特晚年作品很多也是这样，音乐浑然天成地出现，呈现他所见所想的一切。

焦：谈完李斯特，现在让我们来回顾李斯特之后的匈牙利演奏传承。您觉得有所谓的“匈牙利钢琴学派”吗？

瓦：我不觉得有所谓标准定义的匈牙利钢琴学派，但可以肯定的，是匈牙利钢琴家从李斯特以来一直到兰基（Dezső Ránki，1951—）、柯奇什、席夫（András Schiff，1953—）等人都一脉相承，也各有其鲜明个性与特色。如果他们从事教育，通常也会发展出独特的教学法。传统上匈牙利钢琴家以诗意的演奏风格闻名，技巧只是表达意境的方法。将这种理念推向极致的匈牙利钢琴家当推李斯特、多纳尼以及他最优秀的学生安妮·费舍尔。

焦：但我们还是可以感觉到断层的存在。

瓦：那是政治环境的影响。多纳尼影响了一整代的钢琴家，但1956年匈牙利革命事件后，他所影响的钢琴家几乎都离开匈牙利。如果我们这一辈的钢琴家当年留在匈牙利教学，断层感大概会少些。现在新世代

的匈牙利钢琴家已和我们完全不同，音乐美学和技巧皆然，而我认为柯奇什可称其中的代表。

焦：如果有机会，您会考虑教钢琴吗？

瓦：我9岁时，老师就已经把一些刚入门的学生分派给我指导，我在国际巡演途中也开大师班。但我愈来愈觉得艺术是无法教的。如果学生不懂得爱，我又怎能教他如何去爱？而不懂爱的学生，又如何能演奏肖邦？老师只能启发学生，无法无中生有。不过我还是觉得，如果一个人对音乐有非常强烈的感受，他的身体会自然找出演奏的方法。每人的身体条件都不同，老师不见得清楚。如果一味照单全收老师的指示，可能适得其反。别低估自己的潜能和自然的力量，生命会自己找出方向。

焦：对于想成为职业钢琴家的人，您会给予什么建议？

瓦：我建议有心朝职业演奏家迈进的年轻钢琴家，都要有愿赌服输的勇气，无论是否能为演奏家，都必须保持对钢琴演奏的执着与狂热。毕竟音乐这条道路就像赌博，天赋能不能胜出几乎取决于运气。

焦：有什么原因可以解释昔日匈牙利出了那么多钢琴名家，特别在20世纪前半叶？

瓦：这就像为何犹太人出了那么多伟大小提琴家，为何意大利绘画一度无比辉煌一般，这很难解释。当然我可以引很多例子，但其他地方可能也有类似的条件，最后却没有如此成果，因此我倾向不予解释。事实上在1930年代，匈牙利还出了一批极优秀的小提琴家，形成傲视群伦的小提琴学派。托斯卡尼尼有次到布达佩斯指挥，曲目包括他自己的作品。当他听到我们小提琴家的演奏，完全不敢相信这是他们第一次演奏。但这样的学派传统在今日却消失了，我真不知道该如何解释。

焦：现在的匈牙利钢琴家如何看李斯特晚期作品以前的“匈牙利音乐”，特别是我们已经知道那不是真正的匈牙利音乐而是吉普赛音乐？

瓦：这要从民族学来解释。当时李斯特听到的匈牙利音乐，多半是通俗歌舞音乐；演奏这些音乐的多是吉普赛人，而他们其实是罗姆人（Roma People），源自印度。匈牙利人实际上源自亚洲乌拉山脉，和中国人的血统反而较亲。吉普赛人是天生的音乐家，特别是天生的小提琴好手。在那时欧洲，由于他们的音乐情感丰富，又以匈牙利为主要栖息地，所以当李斯特、勃拉姆斯、小约翰·施特劳斯等人听到他们动人的音乐，就认为那一定是民歌，而且是匈牙利民歌，李斯特还写了一本

书介绍“匈牙利音乐”。李斯特在20岁的时候曾经说他希望到匈牙利采集民歌，而柯达伊一直遗憾他始终未能做这件事。他想以李斯特的才华，音乐史一定会有巨大变化，但我们就这样错过了。我们现在具备充分的知识，知道李斯特当初误认的原因，以及之间的民族学背景，也就能适当表现音乐。

焦：当年李斯特未能实现的工作，最后由巴托克和柯达伊完成，而且是以极为刻苦的方式完成。

瓦：他们很幸运地能赶在最后一刻完成这些民歌采集。这是音乐学划时代的成就。

焦：根据巴托克写给母亲的信，当年采集民歌的最大困难，便是许多老年人已经不唱这些“低俗”歌曲，多唱天主教会的歌。然而我好奇的是基督教的力量早在巴托克前就深入匈牙利，原始民歌应该早就被遗忘才是，为何他还有机会听见这些最原始的民歌？

瓦：那是因为匈牙利的社会阶级很晚才松动。音乐随着社会改变，这也是城市音乐变化比乡村快速的原因。然而以前匈牙利的社会阶级壁垒分明，上层和下层社会完全不同，也互不往来。上层社会非常排斥匈牙利的东方色彩，极力西化，而下层社会则保持不变。有个很有名的故事：一个地主听到他的仆人唱歌，他很喜欢，于是去问这是什么歌——但他不是问隔壁房的仆人，而是写信给朋友，花了一个月的时间才问到。那时社会就是如此，贵族宁可花一个月的时间等待，也不愿和仆人交谈。基本上要到第一次世界大战后，奥匈帝国瓦解，社会阶级才开始松动。这也是为何巴托克和柯达伊仍能在偏远乡村采集到传唱千年的古老民歌。

焦：在现今信息交流如此便利的世界，您认为还有学派之分吗？

瓦：不只是现在，以前我就不觉得该强调学派与国籍。我到现在都还清楚记得当年肖邦钢琴大赛上傅聪的演奏——那是我听过最美的肖邦玛祖卡，众多竞争者当中我觉得他最称得上是具艺术性的钢琴家。我那时写信给家人，二十页的信里有十九页都在谈傅聪的演奏。所以音乐哪里有国界或学派的分别？我所听过最好的波兰音乐，可出于一位中国人之手。

焦：以您的经验，您认为现代人该如何面对艺术？艺术在现今世界的重要性为何？

瓦：我们都必须认识到我们的“双重性”，身体面和精神面。现在人太过注重身体，或是太过忙碌而无法注重精神。这是很严重的错误。艺术是提升我们精神面的最佳方式，忽视艺术就等于放弃自己的精神层面，放弃自己最重要的内在。身体终会消失，但精神可以永存。我们所有的困扰和痛苦，其实全都来自肉体和物质。可惜的是一般人所追求的，其实也就是肉体与物质的满足，但那样的快乐又何其短暂啊！反观追求精神层次，才能超越自我，那种快乐才能长久。人愈在意自己，就愈不快乐。以我的经验，人只能在融入大自然、进入深层冥想和投入艺术时，才能忘掉自我，获得高度的精神层次快乐。我总是希望我能为听众带来这种快乐。只要能因为音乐而忘掉自我，就算只是一瞬间，那都是至高的享受。

焦：自布达佩斯广播交响乐团总监位置退休后，您现在有何计划？

瓦：我和内子现在正进行相当“复古”的计划，以钢琴搭配舞者演出。比如说我演奏肖邦《诙谐曲》，她则随着琴音自编舞蹈。

焦：这样的表演形式其实也反映出您的艺术观与人生哲学。

瓦：的确。很多人觉得这是古老的表演，而古老就该被淘汰。但别忘了韦伯（Max Weber，1864—1920）的观察：直到工业革命后，“新”才和“好”画上等号。这个观念背后，其实是要推销产品。“新”就是“好”，所以大家都该购买新产品。然而艺术的本质并不是商品，也从不该是商品。现在许多人不听或不演奏当代音乐，就被人贴标签，说是食古不化、不求长进，却不去探究这些当代作品的价值为何，以及所呈现的美学为何。这根本是另一种沙文主义。最美的艺术，往往藏在最古老的表演形式里。不要害怕去面对那些历经千锤百炼的经典，那里才有真正伟大的宝藏。

第二章 法国篇

前言 法国钢琴学派在20世纪的转变

从18世纪后期到20世纪初，若说有哪一个城市在音乐文化上能和维也纳媲美，答案只有花都巴黎。“巴黎不只是法国的首都，也是整个文明世界的首都。”海涅（Heinrich Heine，1797—1856）的称道并非谬赞，这个城市汇聚了最惊人的财富与人才，当然也吸引各地钢琴家至此发展。

然而若讨论起钢琴演奏风格，法国学派在20世纪却经历了一番惊人变化。传统法国钢琴学派主要延续演奏羽管键琴的技法，以“非断奏也非圆滑奏”（Non-staccato, Non-legato）的方式追求每一音符的清晰分明。经过一段时间的发展后，演变成将指关节抬高，以指尖向下施力，且仅用手指和手腕肌肉施力的演奏模式。如此强调在键盘上水平面移动的手指功夫。触键要均匀平衡，演奏要音粒分明，如此奏法所呈现的效果向来以“似珍珠的”（jeu perlé）称之，代表了传统法国钢琴学派所强调的清晰美学。

如此演奏风格不但透过演奏家代代相传，更透过作曲家化为钢琴音乐的一部分。在20世纪初，法国最重要的钢琴家与教育家菲利普（Isidor Philipp，1863—1958）和玛格丽特·隆，就是如此奏法的代表人物。后者在其著作《钢琴》（*Le Piano*）中，更表明反对运用重量的奏法，认为手指柔软就已足够。多扬（Jean Doyen，1907—1982）担任隆夫人的助教，也将“似珍珠的”演奏带到20世纪后半叶。天才的妲蕾（Jeanne-Marie Darré，1905—1999）自幼便以神童闻名，演奏完全保留了隆的特点，快速凌厉的演奏更是震撼巴黎，将“似珍珠的”的演奏美学

发扬得淋漓尽致。

但每位钢琴家对声音的理解与想象不同，也就发展出不同的技巧和音色。不如玛格丽特·隆般仅用手指和手腕演奏。在“主流”演奏之外，法国钢琴学派仍然有为数众多的钢琴名家不满足于“似珍珠的”演奏法，发展出运用手臂、肩膀，甚至整个上半身肌肉的演奏法，科尔托、列维（Lazare─Levy，1882─1964）和奈特（Yves Nat，1890─1956）尤其以此著称。科尔托本人在编校乐谱与著述讲学之外还创办学校，将其对音乐与演奏的概念更具规模地传播于世。

在本章访问中，我们可以看到师承多扬的布特利与昂特尔蒙，对传统法国演奏风格的反思。昂特尔蒙演奏事业辉煌，布特利更是杰出作曲家，两人也都是著名指挥，让人见到昔日巴黎高等音乐学院所能提供的扎实教育。帕拉斯基维斯科是本书收录的唯一罗马尼亚钢琴家，访谈以他和科尔托当年的助教，也是著名钢琴大师蕾菲布莉的学习经历为主。三人访谈中也提及弗朗索瓦（Samson François，1924─1970）、梅耶（Marcelle Meyer，1897─1958）、萝丽欧（Yvonne Loriod，1924─2010）等名家，勾勒出辉煌灿烂又经历巨大转变的法国钢琴学派。

布特利

Roger Boutry, 1932—2019



1932年2月27日出生于巴黎，布特利是极其罕见的巴黎高等音乐学院八项一等奖得主，师事奥宾（Tony Aubin，1907—1981）、布朗杰、多扬等名家。他毕业后以钢琴和作曲展开音乐生涯，1954年获作曲罗马大奖（Prix de Rome），1958年参加首届柴科夫斯基大赛获颁特别作曲奖，

尔后获聘至母校担任和声学教授。布特利在指挥上也颇具建树，尤以管乐指挥闻名，1973年至1997年担任法国禁卫军管乐团暨弦乐团指挥。1989年他获选为年度世界最佳艺术家，法国政府更于1997年赠予布特利艺术骑士勋章。

关键字：法国钢琴学派 科尔托 玛格丽特・隆 多扬 法国作曲家 利帕蒂 第一届柴科夫斯基大赛 管乐指挥与编曲

访谈时间、地点：2002年5月，巴黎

焦元溥（以下简称“焦”）：可否请您谈谈法国钢琴学派？谁可称得上是关键人物？

布特利（以下简称“布”）：科尔托必然是其一，不过讲他之前，我们必须谈谈他的老师迪耶梅（Louis Diémer，1843—1919）。他不只是钢琴名家，其乐曲结构分析以及音乐见解皆有独到之处。我认为科尔托后来在此的发展，其实是迪耶梅想法的延伸；当然，科尔托的音乐生涯十分长，有时间让想法沉淀、出书，就结果来说又比迪耶梅多走了好几步，生涯更全面，可是我们不能忽略迪耶梅的贡献。

焦：科尔托在乐曲分析方面的著作的确是重要参考书籍，不过在演奏上，他的音色并不能归类到玛格丽特・隆那一派的声音，我甚至觉得那和德国学派有些许相似。您的意见呢？

布：科尔托的音乐训练跟德国完全扯不上关系，倒是他在“二战”时和德国官方颇有往来，不过那是政治上的事情，不要把这两者搞混。

焦：那您觉得玛格丽特・隆算是法国学派的代表人物吗？可否请您比较她和科尔托两者的技巧、音乐、教学以及影响力？

布：她的确算是法国学派的代表，属于传统“似珍珠的”演奏，音色和技巧适合轻巧快速的作品，这也是在她之前或和她同时代法国作曲家的音乐类型。她和弗雷、德彪西、拉威尔皆相当熟识，据说她的乐谱上多数注记都来自作曲家本人，她也俨然成为这三家的最佳诠释者之一。科尔托和玛格丽特·隆是当时两大巨头，关系很紧张；我想科尔托的影响力在于著作。他虽然著名学生很多，但没人真的继承他的演奏风格或技巧。不过，我只见过他一次。那是在某私人聚会，而他已非常虚弱，因此对他的教学，我其实一无所知。我倒是上过玛格丽特·隆的课；有段时期她应钢琴制造商之邀，固定在其展示所开大师班，我去听过几

次。她上课多注重音乐分句，一概不谈技巧，她觉得那是学生必须自己想办法解决的事。只有遇到作曲家要求特别指法处，她才会谈到此类问题。比如说，德彪西觉得换大拇指的动作会影响音乐表现，就此他和玛格丽特·隆有不少讨论，也在特定乐段为她写下指法，而这就成为非常重要的参考资料。那时玛格丽特·隆也已年迈，上课内容颇多重复，所以我没有持续听。我觉得她在教学上的最大贡献，就是把作曲家的意见传下去，这是我们必须珍视的宝藏。

焦：您可分别谈谈科尔托和玛格丽特•隆的学生吗？像是弗朗索瓦、费夫里耶（Jacques Février，1900—1979）和多扬等等。特别是多扬，他是玛格丽特•隆的助教，后来接了她在巴黎高等音乐学院的教席，也是您的老师。

布：多扬是天才型演奏家。我们上课时，他都坐在学生后方聆听。他话不多，也不擅长解决学生问题，往往以亲身示范代替言语说明，要学生观察并自己找答案。老师示范当然很重要，他的演奏也很优秀，可是我实在不觉得如此教学能称得上是好。很多问题不是光看他弹就能解决，每个学生也都有自己的问题，不能用相同方法打发。相对的，费夫里耶就比较用心解决学生问题，我也很喜欢他的音乐性。他在法国音乐上成就非凡，舒曼和肖邦也弹得不错，和普朗克则是交情好得“超乎寻常”，也成为他众多作品的权威诠释者。弗朗索瓦则与众不同，他对教学不感兴趣，音色和诠释都非常特别。虽然他是科尔托的学生，所呈现的却和老师差别极大。我想他是法国学派中难以归类的一员吧！

焦：您也听过梅耶、卡萨德修斯还有妲蕾的演奏吗？

布：我不认识前两者，倒是听过妲蕾不少次；她的音乐会非常华丽炫目，不但把圣—桑、拉威尔弹得明亮灿烂，本人更是金发大美女，根本是视觉和听觉效果的加乘！想想看，一位金发俏丽妙龄少女，穿着短裙在钢琴上飞快运动手指，真是万人空巷的轰动呀！只是对我来说，妲蕾的演奏都是一派轻巧触键加上快速运指，效果虽佳但不够深入，难以留下深刻印象。音乐会虽然热门，听完了也就听完了，没能让人记得。

焦：您认为萝丽欧代表着什么样的钢琴流派？她算是法国学派传统的一员，还是您认为她发展出全然新的方法和技巧？

布：她当然是法国学派的一员，只是她又是梅西安的妻子。梅西安是20世纪的代表性作曲家，萝丽欧又帮他多数作品首演，是名副其实的梅西安代言人。若说她发展出什么新技巧，我想就是为诠释梅西安作品

而来的技法吧！比较可惜的是她后来把人生完全奉献给当代作品。很少人知道她的莫扎特弹得很好，舒曼也颇著名。

焦：您怎么看法国钢琴学派和作曲家的关系？譬如说肖邦乐曲充分展现了他所擅长的钢琴技巧，也掀起一阵风潮。圣—桑也是钢琴大师，但他的学生弗雷就谱出相当不同的音乐……

布：我同意你对肖邦的说法，但我不觉得弗雷造成什么影响。他只是想写类似肖邦的东西，但曲子几乎都太软，效果不好，现在音乐会上已很少人会弹他的曲子；圣—桑倒是写出了他那个时代所无，独到的明亮华丽与快速灵动……影响较大的应该是德彪西，他在和声上的大胆尝试促使钢琴家更注意音色，以及和弦比例的音响效果。当然拉威尔又再往前几步，可是我觉得若没有德彪西，或许就没有拉威尔……

焦：拉威尔的钢琴演奏技巧有局限，不过在他的作品中倒是看不出来。

布：这是我非常佩服他的一点。你看他的谱，会觉得作曲家已把一切都安排好了，只要忠实遵守，就会有一定的音响效果，反倒是德彪西比较难弹好。我觉得这是因为他钢琴弹得太好，很多效果都理所当然地直接从手上弹出，谱曲时就没在意许多细节。当我们诠释他的作品，就要特别花心思揣摩其原意。

焦：您说弗雷作品的效果不好，也是因为标示不清楚吗？

布：我想他的问题出在和弦的排列组合，或许他的管弦乐法没学好吧！我总觉得他单一和弦的位置有问题，无法让人一听就了解和弦的类别。拉威尔在这方面就非常清楚，只要听到就可以辨别这是九和弦或十一和弦。弗雷在这方面有问题，这也是我认为效果不好的重要原因。

焦：上述几位作曲家多有轻盈细致之作，这是否也造成传统法国钢琴学派对力度、强度的训练显得不足的原因？

布：这在法国的确是很普遍的问题。每次担任钢琴评审，我都发现学生不知道要怎样表现力度，常常乱砸一通。我们常取笑说这就像用绞肉机绞象牙（琴键）。

焦：请您也谈谈弗兰克。您将他视为法国作曲家吗？对他的钢琴作品有什么看法？

布：他在巴黎完成学业，在法国度过大半辈子，当然是法国作曲

家，只是生在比利时罢了。弗兰克是卓越的管风琴家，键盘能力当然没问题，可是他写钢琴曲不免带了很重的管风琴思考，往往把钢琴写得像管风琴，像《前奏曲、圣咏与赋格》就是一个例子。不过有个很奇特的例外，就是他的《交响变奏曲》，居然非常符合钢琴的语法与技巧。不过我猜想，这可能是他的好朋友钢琴名家普尼奥（Raoul Pugno，1852—1914）帮他捉刀写的。毕竟，一位一直把钢琴当成管风琴思考的作曲家，突然可以精要准确地抓到钢琴语法，写出那么好的效果，这实在令人生疑。

焦：夏布里埃（Emmanuel Chabrier，1841—1894）的作品也很奇特，常出现不像一般钢琴技巧的编排，导致作品出乎想象的难弹！

布：对，看乐谱时不觉得难，可是一旦坐在钢琴前面视奏，谜底就会揭晓。

焦：“六人团”（Les Six）对后辈作曲家的意义为何？他们的影响力还在吗？

布：我觉得他们并未对后辈造成影响。六位中最为人熟知的当属普朗克（Francis Poulenc，1899—1963）。他作品中的轻巧、热闹、华丽堪称无人能及，可说是“巴黎风格”的最佳代表，而我相当喜欢他的《双钢琴协奏曲》。然而就风格而言，普朗克才气太高，个人风格太强烈，后辈反而很难模仿或延续。“六人团”中还有成就的是米约和奥乃格（Arthur Honegger，1892—1955），其他根本乏人闻问；[1]和“六人团”很类似的还有安德烈·若利韦（André Jolivet，1905—1974）的“青年法国团”（La Jeune France）。那个团体除了他和梅西安，现在根本没人记得起来包括了谁。[2]这些团体除了让音乐老师多些题目考学生，完全没留下具体影响。我是法国作曲家，可是连我都不知道“六人团”是哪六人。

焦：您从什么角度来看萨蒂（Erik Satie，1866—1925），“六人团”的精神导师？

布：我觉得他只是想要学拉威尔，却学得不像的作曲家；萨蒂个性十分孤僻，自己一人住在乡间，不跟音乐圈的人来往，甚至有个说法：某次音乐圈活动，萨蒂受邀赴约，结果在聚会开始两个多小时后，他才模样狼狈地出现在大家面前。问他为何迟到那么久？他说因为他是从家步行到巴黎。从萨蒂的宣称以及穿着，真会觉得他过得很穷，但他实在太孤僻，大家对他也不了解。

焦：您身为当代法国重要作曲家，可否请您谈谈对梅西安的看法？

布：我认为他是20世纪最伟大的作曲家。梅西安创造了新的作曲形式，将音乐带到另一种境界。然而很可惜也很诡异的是，他的学生无一继承他的路子，全部另辟新途，没人继续发展他的东西。这实在颇不常见。

焦：您曾参加首届柴科夫斯基大赛（1958）并拿到作曲家特别奖，可否谈谈获得这项殊荣的由来？

布：当时大赛规定，复赛时参赛者必须选弹本国的当代作品。我那时不想弹梅西安等人的创作，就干脆写首曲子自己弹，比赛结束后就得到这个奖。或许那是第一届，主办单位有很多政治方面的考量，所以才给我一个作曲家奖也未可知吧！

焦：您这话是太客气了。不过我很好奇，柴科夫斯基大赛要求不少德国和俄国曲目，您在学期间就研究过它们吗？

布：我基本上在“二战”前与战争期间学琴。那时大家德、俄两派的东西都练得很少，我们的老师辈也很少弹。这和时代背景相关；要到“二战”后，法国才开始逐渐有人弹德国或俄国作品。那时我的德国和俄国曲目多是自行揣摩，但我很幸运有机会跟吉列尔斯（Emil Gilels，1916—1985）上过几堂课，我的普罗科菲耶夫、拉赫玛尼诺夫还有肖斯塔科维奇都承蒙他的指点。

焦：您对钢琴演奏艺术是什么看法？谁又是您印象最深刻的钢琴家？

布：我练琴时总是想着要如何贴近作曲者原意，又如何将它表达给听众。即便听众对该作品，甚至对古典音乐都不甚了解，我认为只要我探索得够深刻，听众一定能从我的演奏中得到感动。音乐是表演艺术，观众买票进来待两个小时，是希望能从聆赏中得到一些感动的快乐，不是买位子来打瞌睡的。至于我最喜欢的钢琴家，非利帕蒂莫属。1950年某个晚上，我看到有位叫利帕蒂的钢琴家在巴黎演出。之前我从未听过他的名字，觉得好奇，于是买票一探究竟。啊！我完全没有料到，那晚的演奏竟令我赞叹万分！利帕蒂的音乐何其流畅自然，技巧炉火纯青，充分展现在他对各声部与音响效果的控制。他的手指独立性简直不可思议，可在右手小指做强音，同时在右手食指或中指做中弱奏。那种感觉就像是两个人心意相通地弹琴，或是钢琴家根本有第三只手！当他弹海丝（Dame Myra Hess，1890—1965）改编的巴赫《耶稣，吾民仰望之喜

悦》（*Jesu, Joy of Man's Desiring*），我真觉得钢琴在唱歌！各声部无懈可击不说，那音乐似乎直指天听，深深抚慰人心。这是我到目前为止记忆最深的音乐会。我不知道那是不是他在巴黎最后一场演出；若之后还有，我会遗憾未能再一次目睹如此音乐奇迹。利帕蒂实在过世太早，这是全世界的遗憾。如果他能活到今日，真不知道能修炼出何等音乐和技巧，带给世人多少惊奇与感动。

焦：您怎么看年轻辈的法国钢琴家？谁真正继承了传统法国学派的音色和技巧？

布：现在演奏学派的变化可谓一日千里。和我那时代不同，现在信息发达，音乐会、唱片、比赛等都是彼此交流的机会。互相切磋融合的次数增加，学派之间的分别也就愈来愈不明显，所以我无法回答谁真正继承了传统法国学派的音色和技巧。年轻一辈的钢琴家中，我觉得塔霍（Alexandre Tharaud，1968—）相当出色。他不满足于传统曲目，尝试之前未受瞩目的作品和演奏方法，例如以钢琴演奏拉莫（Jean-Philippe Rameau，1683—1764）的键盘作品，也录制鲁赛尔（Albert Roussel，1869—1937）的钢琴协奏曲。我非常欣赏他勇于开拓的精神，毕竟进步就是在这种不断尝试创新之间产生。

焦：您在巴黎高等音乐学院拿了八个一等奖（指挥、作曲、曲式分析、钢琴、钢琴伴奏、和声、管弦乐法、对位和赋格），可否谈谈您的求学生涯？

布：我13岁就进入巴黎高等音乐学院，最初在多扬的钢琴班。如我刚才所提，他无法帮助学生解决问题，所以我必须自己想办法。在这过程中，我强烈感到自己对音乐的认识层面实在不够宽广、深入，于是开始接触其他音乐基础理论课程，没想到那引发了我在作曲与指挥的兴趣。当然基础理论学好了，也提升我在钢琴演奏上的表达与剖析能力。八个一等奖，除了指挥、钢琴、作曲这三项主修外，现在看来最重要的就是和声与曲式分析，这是分析乐曲的重要工具。至于管弦乐法，一般人认为那只与指挥和作曲相关，但我认为对钢琴演奏来说，它也十分重要，能帮助演奏者了解和声的色彩变化与效果。很多乐曲都要求钢琴有交响乐团般的声响，学习管弦配器自然很有助益。对位与赋格在我看来并不十分重要，不过对作曲来说，修习到一定程度且运用娴熟仍属必要。钢琴伴奏与视谱能力和演奏技巧高度相关，若这两项能力不够，绝对无法在初次演奏就把曲子轮廓抓住，跟着独奏者从头到尾走完。

焦：您钢琴弹得很好，却是巴黎高等音乐学院和声班老师，音乐生

涯也以作曲与指挥为主，这是否有特别原因？

布：这是我每次都会被问到的问题（笑）。柴科夫斯基大赛后，我被法国政府征兵到阿尔及利亚参战，在那里待了二十八个月，和巴黎音乐圈断了关系，我也不可能在战场弹琴或谱曲。当我回到巴黎，很多人看到我第一句话是："你还活着啊！"他们根本以为我已经死在阿尔及利亚了。我过了一段没有工作的日子，最后看到母校在招和声学老师，就去应征且幸运获选，也以此展开我的职业生涯。现在看来我的确幸运：若那时招钢琴老师，说不定我没办法考上。那时我回来后，想知道自己钢琴还剩多少功力，于是随便找了首肖邦曲子开始试验；一分钟过去，我很高兴，运指如昔，东西没丢掉太多；两分钟过去，我很兴奋，觉得自己三个月后就可以开场独奏会！到了第三分钟，不知为何，手指忽然卡住，接下来不管我如何告诉自己要放松，手指就是卡住！我花了整整三年才把以前的东西找回来，但其间我已开始作曲以及指挥事业，并获得相当成绩。因缘际会下，我的音乐生涯变成以指挥和作曲为主，钢琴演出反而较少。此外，大概在1970年代左右，音乐学院出缺钢琴教席，院长曾问我要不要转任。但巴黎高等是注重作曲的学校，作曲、和声等作曲相关老师薪水比较丰厚，我就婉谢了院长的提议，继续待在和声班。

焦：最后想请教您关于管乐指挥的问题。在法国，管乐团指挥通常由有管乐演奏经验的音乐家来担任，毕竟由弦乐或钢琴演奏者担任管乐团指挥通常会有适应问题，但您显然是杰出的特例，可否谈谈您这方面的经验？

布：成为禁卫军的指挥，对我来说确是意想不到之事。之前我对管乐并不熟，纯粹看到禁卫军乐团在招指挥就去参加甄选，没想到一试就上。与弦乐团或交响乐团比较，管乐团比较重，不容易拖得动，指挥动作必须更精确，给予团员更充分的准备时间。音响效果上管乐难以企及弦乐的轻柔甜美，但管乐合奏时那种可比拟管风琴的效果，却是连交响乐团都难以做到的壮大。若乐手素质很高，管乐团在快速音群的表现会较交响乐团更明亮；但若要如歌似泣，或表现柔和轻快，管乐团通常力有未逮，这有赖于作曲或是编曲者的功力。

焦：您改编了不少交响乐作品给管乐团，而您的改编有几项特色：保持原调性，将整个木管视为弦乐，另设木管独奏者使其演奏原先交响乐团的木管独奏，铜管部分几乎未有更动。可否请您谈谈对改编的看法？

布：我的改编尽量保持原曲面貌。将交响乐改编给管乐团来说，既然铜管编制未有太大更动，我就倾向保留整个铜管部分。至于弦乐，除了因乐器本身的限制问题（音高方面）而调整，不然我基本上还是维持原貌，以保留原作的最佳效果。因此除单簧管分部外，我会另设单簧管独奏，使单簧管分部取代小提琴声部，又不会和单簧管独奏的声音混淆。至于是否保留原调，这是改编者永远的难题。我的意见是必须保留，这样才不至丧失乐曲本身的色彩。比方说格林卡的《鲁斯兰和柳德米拉》（*Ruslan and Ludmila*）序曲，原曲为D大调，对管乐团并不好演奏，因为改给降B调的单簧管，会变成有四个升记号的E大调；给降E调的萨克斯风，会变成五个升记号的B大调。我知道有个版本把它改成自然调号上的C大调以便演奏，可是C大调的感觉绝对没有D大调华丽。改成C大调，乐曲本身的个性和色彩也就改了。当然，这可能和我指挥管乐团又指挥管弦乐团有部分关系。[3]有时跟两个团同时练一首曲子，调性不一总让我相当苦恼。虽然在我担任禁卫军指挥时，只有《卡门》序曲两团的调性不同，但即使上台前总是不断告诉自己这点，指挥棒一挥下去，还是不习惯。

（本文感谢萨克斯风演奏家谭文雅女士协助访问、翻译与整理，并就管乐演奏问题提问。）

注释：

1其他三人为奥瑞克（Georges Auric，1899—1983）、杜瑞（Louis Durey，1888—1979）和塔耶芙尔（Germaine Tailleferre，1892—1983）。

2此团还包括Daniel—Lesur和Yves Baudrier。

3禁卫军乐团是弦乐团加上管乐团，两个乐团可分别演奏，也可将管乐团的铜管、打击与部分木管与弦乐团合一，形成交响乐团。

昂特尔蒙

Philippe Entremont, 1934—



1934年6月7日生于法国兰斯（Reims），昂特尔蒙11岁进入巴黎高等音乐学院，15岁前得了视唱、钢琴、室内乐第一奖。他16岁于隆—蒂博大赛（注：由玛格丽特·隆和雅克—蒂博两位法国音乐大师于1943年创立的音乐比赛，目的是选拔世界各地的优秀钢琴演奏家和小提琴演奏家）得到第五名，1953年即于美国首演，不久成为CBS唱片的红牌钢琴家，展开辉煌演奏事业。昂特尔蒙唱片录音众多，在独奏、室内乐、协奏曲皆有杰出成就，后来也涉足指挥并担任乐团总监。他的法文回忆

录Piano ma non troppo于2014年出版，2016年起于巴黎高等师范学院开设大师班课程，持续活跃国际乐坛。

关键字：多扬 玛格丽特·隆 法国钢琴学派 肖邦 拉赫玛尼诺夫 斯特拉文斯基伯恩斯坦 诠释传统 指挥

访谈时间、地点：2010年10月，巴黎；2015年10月，华沙

焦元溥（以下简称“焦”）：就我所知，您出生在一个充满音乐的家庭。

昂特尔蒙（以下简称“昂”）：家父是斯特拉斯堡歌剧院的首席指挥，家母是钢琴家，他们都毕业于巴黎高等音乐学院。我是三个孩子中的老大。以前法国习惯上会让长子走父亲的职业，所以我后来和爸妈说他们很幸运，有孩子能克绍箕裘；我的孩子中即使有个颇具音乐才能，但没有从事音乐。

焦：所以您的钢琴是由母亲启蒙？

昂：是的。由于战争，我到8岁才学，但进步很快。我对学习很有自觉，9岁就和妈妈说我不想和她继续学，应该另请老师，我妈也接受了，而我遇到此生最大的幸运，勒茹尔女士（Rose Aye Lejour）。她是我父母的朋友，玛格丽特·隆的学生，非常会教，给我极好的基础和训练，后来也把我介绍给玛格丽特·隆夫人，因此我也和她上私人课。在学琴之初就遇到好老师，实在至为关键。也很重要的是我爸妈让我扎实学了两年视唱。他们是过来人，知道视唱能力对音乐理解与学习的益处。我11岁进了巴黎高等音乐学院，15岁就毕业，这都得归功于我之前的训练。

焦：玛格丽特·隆于1940年自巴黎高等音乐学院退休，您进入该校后和她的助教也是继任者多扬学习，那段时间的学习如何呢？

昂：非常不愉快。我是年纪最小的学生，又弹得很好，其他学生不太理我，我也觉得在学校很无聊。多扬是非常杰出的钢琴家，他使用手指的方式，我真能用完美来形容。但他实在不太会教，上课方式就是自己示范，但无法解决学生的问题。当然音乐学院里有些老师还是很出色，但在钢琴学习上我几乎靠自己。其实学什么道理都一样，犯错并不可怕，关键是要能从错误中学习，主动发现问题。针对错误之处用心练习一小时，好过漫无目的瞎练六七个小时。我17岁后就自己发展，没再

和谁上课，一切更是得靠自己。

焦：您的弹法确实和玛格丽特·隆夫人与多扬都很不同，不是法国传统的手指派别。

昂：我和他们学到的是运用手指的原则。每个人的手都不一样，我很快就找出适合自己的方法。我认为真正好的技巧是有自然的声音，集中且传送远的声音，也要变化丰富，有各种层次与色彩。演奏必须避免不必要的粗暴，也别用不必要的力气。我能毫不夸张地说，我弹到现在，都未曾出现双手紧绷或肌肉疼痛。我也弹得长久，技巧不容易老化。

焦：若说您从玛格丽特·隆夫人那边还学到什么可贵之处，那会是什么呢？

昂：我和她学了各作曲家的乐曲，而她对法国作曲家当然特别有心得。她和弗雷、德彪西、拉威尔都熟识，也常演奏他们的作品，传承了许多关于品味与精致的知识。这点我认为非常重要。弹好法国音乐极其困难，演奏者要有创造幻象的能力，这需要超级技巧与诚实演奏：弹好德彪西所需的踏瓣功夫，或是弹好拉威尔所需的手指能力，

实在非常高深，而演奏者若对法国音乐无感，一听便知，根本无法遮掩，但这又是必须有感觉才能演奏好的音乐。我觉得很可惜的是不少法国钢琴家仍然弹得很好，现在世界各大音乐学院却少见法国钢琴教授。我不是法国本位主义者，但这真是一大隐忧啊！

焦：从演奏与音乐上，您怎么看法国钢琴学派的传承？在法国之外，您有没有喜爱的钢琴家？

昂：在我之前的世代，我心目中最好的法国钢琴家是科尔托、卡萨德修斯与弗朗索瓦。他们彼此风格不同，但都有坚实技巧，也各自展现出属于法国的面向。你听卡萨德修斯干净清晰的触键或弗朗索瓦梦幻飘逸的句法，都可说非常法国。蒂博代（Jean-Yves Thibaudet，1961—）有次在访问中说他认为他是我的继承人，我听了很开心，因为他和安格利希（Nicholas Angelich，1970—）一样，都是我很欣赏的后辈。我想法国还是培育出很多好钢琴家，代代都有杰出人物。法国之外，巴克豪斯和鲁宾斯坦都是我的偶像。我非常仰慕巴克豪斯，还弹给他听过；我从鲁宾斯坦的演奏中学到如何弹肖邦，他的生活非常快乐，我希望能和他一样快乐。话虽如此，我不曾模仿任何前辈，因为我很早就知道我有自己

的话要说，也觉得这是成为演奏家的必要条件。

焦：现在法国没人还用纯靠手指的方法弹琴了，但我很好奇您是否知道，多扬如何看您的技巧与发展？

昂：我和多扬并不投缘，可是我毕业多年以后，某天他打电话给我，告诉我他即将退休，希望我能接他的位置，“我从遇到你的时候就认为你是最佳人选”。不用说，我真是非常惊讶，很可惜我让他失望了：我那时音乐会很多，总是在旅行，实在没办法担任教职；当然我可以接，但这对学生并不公平。我和玛格丽特·隆最后也处得不很好，常有冲突。比方说我想和她学拉威尔的《G大调钢琴协奏曲》，她就是不肯教，还说我不该弹“她的”协奏曲（注：因为她是这首协奏曲的首演者）。这也是我17岁就独立发展的原因。不过我必须说，我前一阵子听了Cascavelle出版的“玛格丽特·隆的艺术”套装CD，非常惊艳。她的演奏是所谓的沙龙风格，但她把这种风格发展得淋漓尽致，成为一种独特美学，难怪是当时法国钢琴演奏的代表。所以即使只用手指，仍然可以成就精彩演出，只是现在的音乐厅和钢琴需要不同的演奏方式，传统法式奏法没办法继续胜任了。

焦：离开学校之后您的事业迅速起飞，发展极快，甚至也没靠比赛。

昂：真的很快，快到危险。那时比赛还没有像后来热门，我都是靠口碑。我1951年在参加隆—蒂博大赛前，就已经有很多音乐会了。我喜欢上台演出，但比赛总是很紧张，没办法真正表现好，我也很快就知道我不属于比赛。我1953年1月首次到美国演奏，到现在年年受邀回去。我弹给奥曼迪听，他马上就安排我和费城乐团合作。音乐会大获成功，演奏邀约接踵而至，接着就是唱片合约，我的演奏事业就是这样来的。

焦：您和奥曼迪/费城乐团合作很多经典录音，包括拉赫玛尼诺夫《第一钢琴协奏曲》《第四钢琴协奏曲》与《帕格尼尼主题狂想曲》。

昂：那时的费城乐团，毫无疑问，是世界上最好的乐团。奥曼迪是伟大的乐团建造大师，无出其右的声响魔法师，到现在我没有听过比当年费城乐团还要更美的声音。费城也是拉赫玛尼诺夫最爱的乐团，因此能受邀和他们录制拉赫玛尼诺夫的协奏曲，真是极大的荣誉与享受。1950年代的法国仍然没什么人演奏拉赫玛尼诺夫——法国乐界那时颇封闭，连勃拉姆斯都很少演奏——我对他的作品却一见倾心，很爱他的风格。这是杰出、诚实、写得极好的音乐，难弹但很合理，愈弹愈喜欢。

焦：您的演奏相当接近拉赫玛尼诺夫本人的风格，在录音前是否也曾研究过他的唱片？

昂：评论都这样认为，我也很高兴大家这样说，但我必须老实承认，我在录音前并没有听过他对这几曲的诠释。事实上直到最近，我才听了他的协奏曲录音，但这也表示我们完全可以从乐谱认识他的风格，一种以简驭繁、节制但不冰冷的风格。当然，我想和奥曼迪与费城交响乐团合作也很有帮助。他们完全理解拉赫玛尼诺夫，知道什么是真正的拉赫玛尼诺夫风格。

焦：您也录制了柴科夫斯基的协奏曲与钢琴独奏曲、哈恰图良（Aram Khachaturian，1903—1978）的钢琴协奏曲、穆索尔斯基《图画展览会》等俄国作品。这是出于邀约，或是有意识地想扩展曲目？

昂：我从开始就告诉自己不要成为某种曲目的专家。即使我录很多法国作品，我也绝不愿意被贴上法国音乐专家的标签。基本上我演奏从海顿到当代的各种作品，包括梅西安。当然也有我不爱的作曲家，像是斯克里亚宾，但我拥有非常均衡的曲目，我也没有因此而刻意避弹法国作品。我认为弗雷、德彪西、拉威尔、梅西安是法国钢琴作品最伟大的传承，我始终热爱它们，也常常演奏。虽然论及20世纪后半叶最佳钢琴作品，我想那该是利盖蒂（György Ligeti，1923—2006）的练习曲，实在是妙不可言！

焦：您也录制了圣—桑的钢琴与管弦乐作品全集，可否谈谈它们？

昂：它们当然是被忽视的创作，圣—桑的钢琴独奏曲也是，我非常喜爱它们。不过第二、第四号仍然算是音乐会热门曲，现在第五号也开始流行。第三号非常困难，不过最难的要属《非洲》（*Africa*，Op.89），相当折磨人，难怪很少人弹。

焦：回顾您的学习与演奏经验，您如何看诠释传统？

昂：传统可以很好，也可以很危险。传统是前人经验智慧的累积，但留下来的也可能是坏习惯。我非常感谢古乐派的贡献，因为他们的打扫清洁，普遍而言现在的莫扎特比以前的要好太多了。法国当然有法国音乐的诠释传统，但也必须时时警惕，因为没有人知道德彪西是怎么弹的，或弗雷想要怎样的演奏。至于法国的肖邦传统，我就打很大的问号——对我而言，肖邦是最古典主义的作曲家，风格与写法都是，音乐规划极其严谨缜密。演奏肖邦，右手无论如何幻想，左手一定要有稳固的拍子，而你完全可以从他的谱上读到这点。我担任肖邦大赛评审的时

候，总是困惑为何鲜少有参赛者能弹好圆舞曲。这真是肖邦弹性速度最好的试金石。

焦：我听您最新录制的肖邦叙事曲与即兴曲（2014），发现在几个关键处您按照波兰国家版演奏，和您之前的录音颇为不同。

昂：是的，因为我原来用帕德雷夫斯基版。我对诠释的想法很简单，就是精读乐谱。这是作曲家给我们的最初也是最终指示，一切诠释都该从乐谱来。很多时候演奏者不照乐谱，是缺乏演奏能力而便宜行事。比方说拉威尔，要忠实照他乐谱演奏，那会是多么困难的事！当然，也有很多人只弹音符，不读谱上的文字，放任自己乱弹。我有次在大师班听学生把他的《高贵而感伤的圆舞曲》（*Valses nobles et sentimentales*）弹得既不高贵也不感伤，甚至也不是圆舞曲，像是糟糕的酒吧音乐。我疑惑地问学生："你都不看谱吗？拉威尔在谱上写了那么多，怎么不读呢？"他很清楚告诉你哪里不要弹性速度，哪里该有什么效果。只要照他的指示，音乐就八九不离十。

焦：您录制了两次拉威尔钢琴作品全集，想必对他有所偏爱。

昂：的确，他大概是创作质量最高的作曲家，作品虽不算多，每曲都是经典，都是音乐会曲目。研究他的钢琴作品也要研究其管弦乐改编，从中可以获得很多宝贵心得。愈研究拉威尔，我愈能说他和德彪西是完全不同的作曲家，声响、结构、概念都不同，我对他的喜爱更多一些。

焦：您也和许多作曲家合作，在其指挥下录制他们的作品，比方说安德烈·若利韦的《第一钢琴协奏曲》。此曲和李斯特《第一钢琴协奏曲》，成为您在纽约的美国首演曲目，当时怎么会想到要弹安德烈·若利韦呢？

昂：那也是此曲的美国首演，而我其实是被挑选来演奏，大概乐团觉得我很年轻有活力，技巧也好，应该能胜任。这是很野性，带有非洲元素的曲子，很多乐段像是环境描写。我和安德烈·若利韦后来成为好朋友，最近才指挥了他的低音管协奏曲，非常精彩但被低估的杰作。

焦：那米约呢？

昂：也是好朋友。他是非常随和的人，很开放，我们无话不谈，一起度过很多愉快时光，包括听了凯奇（John Cage，1912—1992）名曲《4'33"》的世界首演——我可以说，那是那晚最优美的曲子，哈哈哈。

焦：您和斯特拉文斯基合录《为钢琴与管乐的协奏曲》是怎样的经验？

昂：我必须很诚实地告诉你，那个录音斯特拉文斯基虽然是指挥，但其实是我和团员一起完成的。那时他不只老，而且身体很坏，根本无法指挥。我们看不懂他的提示和拍点，干脆自己来。

焦：斯特拉文斯基会不会很不高兴？

昂：我想以他的身体状况，他可能没有意识到究竟发生什么。不过录音成果相当好，我惊讶也不惊讶——毕竟那时纽约有很多顶尖的自由乐手，没指挥也不碍事。当我们录《随想曲》（*Capriccio*）的时候，斯特拉文斯基身体更坏，只能由克拉夫特（Robert Craft，1923—2015）上场指挥了。不过我始终没太热衷于认识作曲家，我想认识作品其实已经足够。

焦：但伯恩斯坦（Leonard Bernstein，1918—1990）应该是另一回事。

昂：当然！他是我见过最有才华的人之一，不只音乐，他对文字、艺术等各样事物都很有研究，又有不可思议的能力。我们很早就成为好朋友。我的儿子叫Alexander，因为伯恩斯坦的儿子叫Alexander；我女儿叫Felicia，因为那是他太太的名字——可见我们两家的交情。我很高兴能首演他修订版的第二号交响曲《焦虑的年代》（*The Age of Anxiety*），后来也有机会指挥它。这是非常杰出的创作，也是最常演出的伯恩斯坦作品之一，我想在21世纪会更受欢迎。

焦：你们录制了巴托克《第二钢琴协奏曲》《第三钢琴协奏曲》，非常精彩，我很好奇这是谁的主意要录极其困难的第二号，为何又没录第一号？

昂：这是我的主意，因为我实在喜爱巴托克，即使第二号难如登天也要克服它。没录第一号是因为唱片公司觉得录巴托克一定赔钱，既然1962年赛尔金与赛尔已经录过第一号，就只准我们录后两首。不过只要能录第二号，我也就没意见了。我觉得遗憾的，是没能录拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》——那也是唱片公司的意见，觉得他们已经有很好的录音，不需要我再录一张。

焦：您的指挥也很有造诣，当初为何会想要指挥？

昂：这全然是意外。首先是巴黎的乐团邀请我边弹边指挥莫扎特钢琴协奏曲。虽然我想他们的初衷是想省指挥的费用（笑），但这正合我意，我一直觉得莫扎特钢琴协奏曲该用室内乐的方式演奏。由于演出评价很好，慢慢我又受邀和其他乐团边弹边指挥，除了莫扎特也演奏海顿和贝多芬的协奏曲。后来维也纳室内乐团邀请我和他们一起巡回演出，但总监泽奇（Carlo Zecchi，1903—1984）生病，就要我索性连下半场的交响曲也一并指挥。巡演很成功，我也就成为他们的新总监，就这样有了自己的乐团，开始有更多指挥演出。不过作为指挥，我有八成音乐会都是自己担任独奏家，这样可以有机会坐着（笑）。最早我爸想让我学小提琴，因为那是他的乐器。我学了一周，觉得歪着脖子站着拉，实在很辛苦，就坚持要改学钢琴。我想这是很正确的选择（笑）。

焦：您如何学会指挥技巧的呢？

昂：我本来就喜爱管弦乐。我9岁的时候开始和爸爸弹四手联弹版的贝多芬交响曲，那时就边弹边想该配什么乐器。在还没担任指挥之前，我和乐团排练完协奏曲后就常留下来听他们练交响乐，观察指挥如何提示。不过对我而言，钢琴是钢琴，指挥是指挥，两者完全不同。不只演奏时所用的肌肉不同，它们也是各自分开的声响世界。我从来不觉得钢琴少了什么。它有属于钢琴的丰富，不同于管弦乐的丰富。

焦：在访问最后，您有没有什么特别想和读者分享的话？

昂：很多人对古典音乐的未来感到悲观，我却乐观以对。以前比赛弹练习曲，大家都很害怕，但以我当评审多年所见，现在比赛首轮的练习曲反而是参赛者表现最好的一轮，技术水平大幅提升。世界上的交响乐团愈来愈多，古典音乐活动也愈来愈多，希望大家能知道音乐是语言之外的语言，全世界共通的沟通方式。另一方面，音乐家不要把成名当成唯一的出路。我常说，成为一位国际知名演奏家的几率，大概小于当上你国家的总统。从事音乐需要真爱，如果你真心喜爱音乐，祝福你永远保有这份初衷。

帕拉斯基维斯科

Théodore Paraskivesco, 1940—



1940年7月11日出生于罗马尼亚，帕拉斯基维斯科在当地音乐学院和钢琴家赛柏丝古（Silvia Serbescu，1903—1965）指导下学习，1961年获得埃奈斯库国际钢琴大赛（George Enescu International Competition）冠军，之后获奖学金至巴黎高等音乐学院和蕾菲布莉研习钢琴并和布朗杰学习曲式分析，1971年获德彪西奖（Prix Debussy）。他演奏风格优雅，除独奏外更参与室内乐演奏，自1985年起担任巴黎高等音乐学院钢琴教授，所录制德彪西钢琴作品全集和贝多芬奏鸣曲为其代表作。

关键字：罗马尼亚 蕾菲布莉 科尔托 拉威尔《水戏》法国钢琴学派“似珍珠的”德彪西

访谈时间、地点：2004年6月，巴黎

焦元溥（以下简称“焦）：请您谈谈您早年在罗马尼亚的学习。

帕拉斯基维斯科（以下简称“帕”）：我的父母是工程师和药师，都不是音乐家，但我仍然处于充满音乐的环境。为什么呢？因为我的邻居们都是音乐家，有小提琴家、管风琴家、大提琴家等等。所以我非常自然地学习音乐，由邻居启蒙，4岁开始弹钢琴，完全不在音乐学校学习。我12岁开了第一场音乐会，高中毕业后则到首都布加勒斯特学习，在音乐准备学校中学习钢琴、对位、和声等音乐必修科目。由于音乐学院要求所有科目都得会，我努力念书，常常只能在半夜练琴，一年下来累得死去活来。我1961年在埃奈斯库大赛得到第一名，1966年得到法国奖学金到巴黎高等音乐学院，和布朗杰学习曲式分析并和蕾菲布莉精修钢琴。

焦：在您的时代，罗马尼亚的音乐环境是否还受法国影响较深？

帕：我本来很少接触法国音乐。我的家乡以前被德国人占领，所以有德国音乐的影响，老师也都是从维也纳和柏林来的，受德奥音乐教育，教学自然也以海顿、莫扎特、贝多芬等德奥曲目为主。但我到布加勒斯特后，发现法国的影响在此相当大，许多老师都是科尔托和列维的学生，因此我得到很好的平衡。此外，很多名家像是戈多夫斯基（Leopold Godowsky，1870─1938）和绍尔（Emil von Sauer，1862─1942），也常来布加勒斯特演奏，留下他们的影响。在第二次世界大战后，罗马尼亚进入苏联铁幕，苏联钢琴家自然也常到布加勒斯特演奏讲学，我也曾接受过吉列尔斯的指导，得到俄国派的观念和曲目。

焦：蕾菲布莉最早在玛格丽特·隆的预备班上学习，进入正式班后则成为科尔托的学生。然而，她的音色与施力法都和科尔托相当不同，看不出技巧上的相承性。您的看法如何？

帕：蕾菲布莉的手很小，所以科尔托的技巧并不适合她，她必须发展出自己的方法。她进入科尔托班上时也不是小孩子了，也已经建立起自己的技巧想法。因此，蕾菲布莉从科尔托那里得到最多的并不是技巧，而是解析音乐的方式和音乐想法。

焦：她是怎样的老师？如何授课？

帕：蕾菲布莉上课都是大班教学，一次上两至三小时，甚至更长。她教学主要是坐在钢琴前示范。她的曲目很广，什么都弹，但非常着重

风格。莫扎特要有莫扎特的风格，贝多芬要有贝多芬的风格，绝对不能混为一谈。她耳朵极好，又要求很高，学生上她课往往被批得很惨。

焦：她如何指导学生技巧？

帕：关于技巧，蕾菲布莉其实没有教太多。因为她的手很小，所以她的技巧对许多学生都不适用。她教技巧的方式，是要学生认真研究乐谱，思考音乐的意义与情感，让学生借由表现音乐来发展自己的技巧。她觉得这是找出自己技巧的唯一方法。其实，蕾菲布莉、科尔托、隆夫人等著名老师，他们几乎都不教小孩子，能够大到听他们讲课的学生，不是已有很好的技巧，就是技巧问题已积习难改，救不回来。所以她上课并没有常讨论技巧。除非从小和她学，否则光从她的课，我无法知道她会要求如何的技巧系统。

焦：关于蕾菲布莉的教学，有人认为她是比较不能接受学生有其他想法的老师，但也有人说她给学生相当大的思考自由。您自己的经验为何？

帕：蕾菲布莉的音乐根基打得非常好，音乐能力极强，能一眼看出乐曲的脉络与结构，立即作分析。所以她格外要求风格，而且是非常要求。学生可以有不同的想法，但一定要在这个风格内表现，不然她绝对不会同意。

焦：科尔托和蕾菲布莉是否一直都维持很好的关系？

帕：蕾菲布莉是科尔托非常喜爱的学生，他们的关系也非常好。当她还是学生时，有天她看到贝多芬《迪亚贝里变奏曲》，一见就喜欢，和科尔托说她想学，不料科尔托竟说："你去弹吧！我没有勇气弹。"蕾菲布莉当了科尔托很长时间的助教，科尔托也很器重她。当他把利帕蒂带到巴黎，就让蕾菲布莉教导。科尔托也是上大堂课，而且是公开大堂课。利帕蒂在大堂课演奏之前，必须先经过蕾菲布莉的指导，所以他是蕾菲布莉非常早的学生之一，也可见科尔托对她的信任。

焦：蕾菲布莉教学时会特别引用科尔托的意见，或者用科尔托的乐谱和教材吗？

帕：其实她不会想要使用科尔托校订的乐谱，或是他的教学教材，因为她最清楚科尔托的真正意见往往不在教材之中。举例而言，科尔托曾经出版过一本他其实不想出版的钢琴技巧集，完全因为出版商的压力。因为科尔托认为，有天分又热爱音乐的人，自然能找出练习的方

法；对于没天分的人，怎么练都没用，所以他那套教材也没什么用。许多关于钢琴练习技巧的著作，如果你把那些方法全部练起来，手大概也就废了。如果想要修炼技巧，为何不直接研究乐曲，例如肖邦或舒曼，那里面的技巧就够难了。如果钢琴家可以被那音乐感动，他们一定能够找出方法来表现音乐，也就能够把技巧练好。

焦：蕾菲布莉当年以拉威尔最为著名，她如何指导学生演奏他？

帕：蕾菲布莉非常喜爱拉威尔，也向作曲家本人请益而得到许多珍贵心得。像《水戏》（*Jeux d’eau*）一开始，乐谱上是连奏，但蕾菲布莉觉得不合理，应该弹成“半断奏”（half-staccato）才能表现她心中水花飞舞的感觉，于是她弹给拉威尔听。拉威尔觉得她弹得非常好，认可她的诠释并希望她能把这个意见传给她的学生。《G大调钢琴协奏曲》则是蕾菲布莉最出名的曲目之一，她弹了上百遍了。对她而言，这首曲子像是香槟，让人开心而喜悦。管弦乐法轻盈、灿烂而明亮，许多精巧的小设计更让人深深着迷。第二乐章则有非常深刻的情感，和首尾两乐章形成极佳平衡。但无论演奏者如何诠释，拉威尔最难的就是技巧考验。他的作品要求绝对的清晰；要达到如此清晰，以他所设下的技巧要求而言更是困难至极。

焦：蕾菲布莉和富特文格勒在卢加诺合作的莫扎特《第二十钢琴协奏曲》是话题之作。那场本来是费舍尔要弹，但因病取消，经过一连串询问后找到蕾菲布莉，富特文格勒从未合作过的对象。然而那场就音乐而言并不理想：他们各自有杰出演奏，合在一起就是各说各话。她可曾和学生提过这场演奏？

帕：蕾菲布莉那时56岁了，和富特文格勒一样，她也是见解非常强烈，也很坚持己见的人。那场演奏确是各说各话，谁也不肯让步。蕾菲布莉很不喜欢那次演出，是相当不愉快的经验，也希望大家别再提了。

焦：身为钢琴家，您如何看她的演奏与诠释？

帕：我听过蕾菲布莉所有的录音，我真的觉得她有非常伟大的音乐与人格，而她的伟大来自于对乐谱与版本的尊重。那时很多人会自行添加弹性速度，甚至自加音符，但蕾菲布莉都不这么做。她尊重原典，自原典中探索作曲家的心，而非一味想着表现自己。所谓“心诚则灵”，蕾菲布莉一心追求音乐，她也真能自乐谱中看到深刻的内在情感，在严谨的架构中发展自己的诠释。这也是她给学生最好的身教。

焦：您如何看法国钢琴学派的发展？特别是玛格丽特・隆所代表的“似珍珠的”风格被其他施力法逐渐取代的过程。

帕：“似珍珠的”风格是从羽管键琴发展而来的演奏方式。当然现在我们还是可以如此演奏，但这种方式能适合什么曲子呢？大概只有斯卡拉蒂吧！这种手指技巧无法演奏德国和俄国作品；如果演奏家想真正弹好这些曲目，他们就必须放弃这种演奏方式。这不是取代不取代的问题，而是适用程度的问题。我演奏斯卡拉蒂也常回到这种传统技巧，但只会这种技巧显然不够。法国钢琴界也在改变，不少外国钢琴家带给我们很大的启发。像奇科里尼（Aldo Ciccolini，1925—2015）就能兼备高雅的水平移动和垂直向的施力，把玛格丽特·隆夫人那套手指功夫和其他派别的力道运用结合为一，达到非常高的技术成就。

焦：然而羽管键琴各国都有，为何“似珍珠的”弹法在法国到20世纪前半叶都是主流，其他国家就没有沿用？

帕：“似珍珠的”重点在清晰，每一音粒要清清楚楚。那时法国之所以还以此为主流，在于大家多弹法国作品以及有限的外国曲目，还在这种技巧的适用范围内，自然可以此为满足。德国钢琴家绝对不可能用这种方式演奏贝多芬，因此自然早就发展出其他的演奏法。那时法国不甘于只演奏法国曲目的钢琴家，像是奈特和梅耶等人，他们也不用这种方式弹，而开展出属于自己的技巧，也都弹得非常好。“似珍珠的”的弹法是一种时代流行，流行过了也就结束了。

焦：您认为现在还有法国钢琴学派吗？

帕：我认为法国钢琴学派已经不存在了。或许在教学上还有所谓的学派特色或教法特色，但作为演奏学派，法国学派已经消失了。事实上所有的学派都在消失。以法国而言，全世界的学生都来法国学习，那学派还有意义吗？小提琴的法比学派那么著名，但现在又在哪里呢？维尼亚夫斯基（Henryk Wieniawski，1835—1880）学到巴黎学派的技巧，加入自己的风格后到俄国演奏和教学，所以奥尔（Leopold Auer，1845—1930）开展出的俄国小提琴学派可说是建立在法比学派基础之上，只是他又增加了自己的心得和创见。学派本来就是互相融合，每一代的演奏家又把个人特色与心得加入原有学派之中，甚至自立门户，所以学派间的界线已经消失了。

焦：您觉得学派逐渐消亡是好的发展吗？

帕：我觉得是好事。但对我而言，学派是次要的，最重要的是对音

乐的热情和天赋。我见过一个10岁的日本小男生，他住在山里，在山里练琴。他弹了一首肖斯塔科维奇的作品给我听，曲子技巧不难，但他非常准确地表现出肖斯塔科维奇的音乐中那种可怕的悲剧感。这样的诠释有人教他吗？并没有，可是他就是知道音乐该往何处走，这就是天分。幸好现在是全球化时代，我们可以看到各式各样的人才，来自各个国家，马友友就是一个好例子。

焦：您曾经录制德彪西钢琴独奏作品全集，您如何看其音乐与诠释方式？

帕：德彪西改造了一个世代，和之前的音乐皆不相同。法国音乐在库普兰（François Couperin，1668—1733）和拉莫之后，就属德彪西和拉威尔最重要。德彪西吸收了法国文化的精神，开创出属于自己的世界，和声运用更是革命性。就实际演奏而言，吉泽金是第一位对德彪西具有深刻认识的钢琴家。当时法国人演奏德彪西都用非常多的踏瓣，声音弹得非常模糊，但他却反其道而行。他也用许多踏瓣，但那是为了塑造层次与色彩，音粒仍然相当清楚。以现在的角度看，吉泽金当然是正确的。我自己的诠释则希望能延续他的精神，以他为方向来演奏德彪西。

焦：如果“清晰”一向是法国钢琴学派的核心价值，为何会有那么多人用模糊的踏瓣演奏？

帕：我觉得那是因为早期钢琴家陷入“印象派”的迷思。他们以印象派绘画的观点来演奏德彪西，自然把模糊的光影与渐层带入他的音乐之中。这也就是德彪西非常不喜欢别人称他是“印象派”作曲家的原因，而大家也该以他的音乐来思考，而非以绘画来思考。

焦：您觉得最重要的德彪西诠释者是谁？

帕：自吉泽金之后，最重要的德彪西诠释者应属米凯兰杰利和奇科里尼。

焦：您自1985年起成为巴黎高等音乐学院的钢琴教授，可否谈谈您的教学方法与心得？

帕：我着重学生的个人特质。在学习一首新作品时，我不会示范，也不希望学生听太多，因为学生不该从模仿中学习，而要找到自己的诠释。即使学生一开始提出非常夸张的意见，弹出很多想法，我也觉得这比弹得空洞要好，因为这样我才有办法知道学生的意见并予以讨论或修正。

焦：您对现在法国音乐学院教师的资格规定与密特朗的证照制度有何看法？

帕：我觉得这实在太人工化。我必须通过考试，再到学校受训才能当老师，但这真能保证教学水平吗？更何况我们教的是艺术，艺术是最不该人工化的。我在罗马尼亚的时候，音乐学院老师只教三个学生，花很多时间在学生身上，与学生相处中学习教学。现在的法国完全是证照文化，完全是官僚体系。此外，艺术家随着时间成长，现在却规定老师在65岁一定要退休。这只是把人才逼到其他国家，对法国自己并没有帮助。

焦：在您的音乐生涯中，哪些人影响您最大？

帕：我遇过非常多老师，也曾见过许多惊奇人物，但让我学到最多的，还是一起演奏室内乐的音乐家。从他们身上，我学到各式各样关于音乐以及表演的知识，交流许多想法，让我有更全面的音乐观点。

焦：在这个全球化的世界，您觉得古典音乐受到怎样的冲击？

帕：很遗憾，我觉得随全球化而来的，是无比肤浅庸俗的快餐文化。人们愈来愈不肯接受严肃深刻的事物，不愿在生活中学习。许多人听古典音乐，只愿意听通俗的二流作品，只听通俗的旋律，却不肯深入认识贝多芬的精神。这实在让人痛心。更可怕的是唱片市场的崩毁。一方面，无论音乐家多么努力认真，现在任何人都可以在三分钟内盗拷CD，让整个唱片工业萎缩。另一方面，现在录音技术太普遍，任何人都可以录制CD。以前音乐家对录音非常重视，演奏前都花了好一番心血研究，但现在人人可录，包括非常平庸的人，整体演奏与诠释质量也就大幅下降。爱乐者面对一堆质量不好的录音，更是无所适从。我希望世人能够重视艺术，特别是年轻人。音乐艺术需要付出才能有所得，但人们不该因为需要付出而却步，因为所得会是无比美妙且绝对值得的。

第三章 俄国篇

前言 俄国钢琴学派的传承

若说20世纪钢琴演奏受何影响最巨，“俄国钢琴学派”必是无法缺少的答案。这个学派由传奇大师安东·鲁宾斯坦（Anton Rubinstein，1829─1894）肇端，发展至今不但遍及从音乐会到国际比赛的大小舞台，也深刻影响其他演奏派别。

俄国音乐发展虽晚，进步却相当快速。安东·鲁宾斯坦和其弟尼古拉·鲁宾斯坦（Nikolai Rubinstein，1835─1881）都是俄罗斯音乐教育的鼻祖。前者于1862年兴办圣彼得堡音乐学院，后者于1866年创建莫斯科音乐学院。圣彼得堡音乐学院成立时，钢琴部门不仅有院长鲁宾斯坦亲授钢琴，更请到欧陆名家莱谢蒂茨基（Theodor Leschetizky，1830─1915）担任主任。莱谢蒂茨基师承车尔尼，18岁就以钢琴技巧扬名维也纳音乐界，后来更成为最负盛名的钢琴家、教育家。有如此师资，钢琴自始就成为该院教学主力，其后更有埃西波娃（Anna Essipova，1851─1914）、布鲁门费尔德（Felix Blumenfeld，1863─1931）和尼古拉耶夫（Leonid Nikolayev，1878─1942）等著名教师延续辉煌传统。

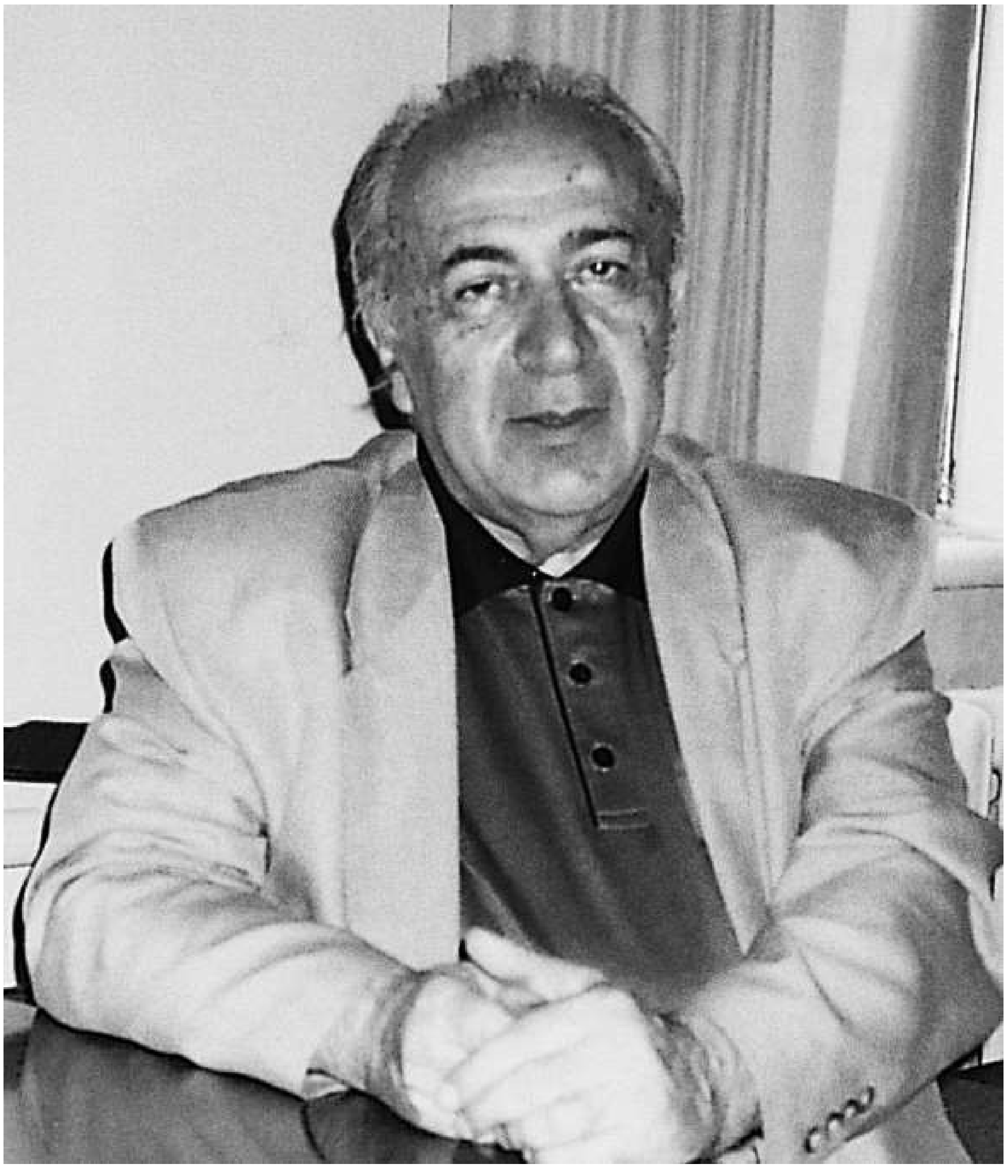
随着俄国十月革命爆发，传统俄国钢琴学派诸多名家移居国外，圣彼得堡音乐学院和莫斯科音乐学院原有的均势地位，也在苏联以莫斯科为首都后开始变化。现代俄国钢琴学派以莫斯科音乐学院为主导，在四大巨头──伊贡诺夫（Konstantin Igumnov，1873─1948）、戈登维瑟（Alexander Goldenweiser，1875─1961）、涅高兹（Heinrich Neuhaus，1888─1964）、芬伯格（Samuel Feinberg，1890─1962）的带领下大放

异彩，形成现代俄国钢琴学派的四大分支。此外，苏联于1932年在莫斯科创立“中央音乐学校”（Central School of Music），又于各地（以加盟共和国为主）设分支学校，为有音乐天分的儿童提供完整音乐训练和必备人文训练。除了莫斯科与圣彼得堡两大音乐学院与中央音乐学校系统外，格涅辛音乐学院（Gnessin State Musical College）也是培育众多音乐家的摇篮。该院由格涅辛家族三姐妹于1895年2月创立于莫斯科，以培育精英为旨，1919年起由私营转为国立学校，至今仍是著名的精英学府。

本书第一册收录的俄国钢琴家，都是赫赫有名的演奏大师，国际比赛的常胜将军，甚至还是桃李满天下的教育家。他们也是历史的见证，亲自受教于昔日钢琴巨擘，也经历了时代动荡变迁。访问中除了请他们讨论俄国钢琴学派与四大巨头的特色、个人人生历程，也谈及安娜塔西雅·薇莎拉兹（Anastasia Virsaladze，1883─1968）、尤金娜（Maria Yudina，1899─1970）、索夫罗尼茨基（Vladimir Sofronitsky，1901─1961）、奥伯林（Lev Oborin，1907─1974）、格林伯格（Maria Grinberg，1908─1978）、费利尔（Yakov Flier，1912─1977）、扎克（Yakov Zak，1913─1976）、里赫特和吉列尔斯等著名演奏大师与教育家。此外，施塔克曼的柴科夫斯基、达薇朵维奇的肖邦、阿什肯纳齐的拉赫玛尼诺夫与肖斯塔科维奇、薇莎拉兹的舒曼诠释都有极为卓越的成就，访问中也请他们就这些作曲家与作品深入讨论。

施塔克曼

Naum Shtarkman, 1927—2006



1927年9月28日生于乌克兰日托米尔（Zhytomyr），施塔克曼8岁开始学习钢琴，17岁至莫斯科音乐学院随伊贡诺夫学习，成为其闭门弟子之一，1949年获聘为莫斯科爱乐独奏家。他演奏风格浪漫，曲目丰富，曾

于1955年获得第五届肖邦钢琴大赛第五名，1957年里斯本维安纳·达·莫塔钢琴大赛（Vianna da Motta Piano Competition）冠军以及1958年首届柴科夫斯基大赛季军，其演奏与讲学足迹遍及世界各地，并受邀担任各钢琴大赛评审，曾任莫斯科音乐学院教授以及莫斯科Maimonida音乐学院院长，2006年逝世。

关键字：俄国钢琴学派 伊贡诺夫 柴科夫斯基钢琴独奏作品 第一届柴科夫斯基钢琴大赛 索夫罗尼茨基 尤金娜

访谈时间、地点：2002年6月，莫斯科

焦元溥（以下简称“焦”）：可否为我们谈谈您的学习过程？

施塔克曼（以下简称“施”）：不同于许多俄国音乐家，我父母都不是音乐家，也没有特别栽培我学音乐，所以我起步很晚，8岁才到基辅音乐学校和葛雷瑟（I. D. Glezer）学钢琴。

焦：这实在很特别，想必您一定进步神速吧！

施：是的。我非常喜爱音乐，这份爱也促使我努力练习。我早上6点就到学校开始练习，天天如此，毫无懈怠。这样练了三年，也就是我11岁的时候，我就和基辅交响乐团合作门德尔松《第一钢琴协奏曲》了。

焦：这真是惊人的成就。

施：我更开心的是我12岁那年开的钢琴独奏会。那是两小时的演出，我用了两架音色不同的钢琴，曲目有巴赫、斯卡拉蒂、贝多芬、肖邦、舒曼、李斯特、拉赫玛尼诺夫，还有俄国当代作曲家的作品……那时我不过学琴四年而已，但在此之后就是一段悲惨日子了。当第二次世界大战在1941年开打，我的父亲参与战事，我只能和母亲相依为命。时局愈来愈糟，妈妈带着我挤上最后一班离开基辅的火车。我们根本不知道火车要开往何处，只能跟着走……就这样在徬徨中，竟在车上待了一个月。最后车子停在叶卡捷琳堡（Yekaterinburg），妈妈在军工厂找到工作，我则找到一架钢琴，继续学琴，继续练习。

焦：您在战乱中仍能保持音乐学习？

施：生活都已经这样了，怎能没有音乐呢！

焦：俄国人民在“二战”期间真的表现出高度文化水平。我特别感动当年在列宁格勒发生的故事——德军围城三年，马林斯基剧院（Mariinsky Theater）仍然上演歌剧和芭蕾安定人心；粮食都不够了，动物园依然维持下去……

施：你说的不错，可惜这种着重文化的时代毕竟也过去了。1944年战争结束后，我来到莫斯科音乐学院，成为伊贡诺夫的学生。还是一样，我又恢复了早上6点就开始练琴的生活。在音乐学院五年，我日夜练习，也很努力学业，所有课目都拿到五分（最高分）。1949年我毕业后，也凭着自己的努力立即争取成为莫斯科爱乐的独奏家，在各大小音乐厅演奏。

焦：这真是令人感动的奋斗故事。相信您那时的生活应该已大幅改善了吧！

施：很遗憾，事实并没有如你所想。我参加了三项世界比赛，但直到我在柴科夫斯基大赛上获奖，我才买了生平第一架演奏型钢琴，那时我已经31岁了。但音乐确实改变了我的一生。现在我去过世界各地演奏、开大师班和当评审，而我仍然爱音乐。

焦：您见证了俄国钢琴学派最辉煌灿烂的时代，也是这个学派的传人。可否为我们谈谈您心目中的20世纪俄国钢琴学派，特别是其三大分支？

施：大部分的人认为俄国钢琴学派是戈登维瑟、伊贡诺夫和涅高兹这三大派，但事实上是四个分支，芬伯格必须独立出来。

焦：您如何看伊贡诺夫的教学？

施：伊贡诺夫的触键非常柔软，让钢琴温柔又充满感情地歌唱，一点都没有敲击之声。他非常注重乐句的圆滑线，要求乐句必须弹得像最完美的歌唱人声。他格外注重演奏时手指的舒适程度，我可以说他的触键方式相当健康，是很合理的演奏法。在音乐诠释上，伊贡诺夫格外注重正确的理解和情感的适切表现，对风格和形式的区别更是严谨。这种严谨和健康的触键，其实也就反映他的个性。他是非常勤奋认真的老师，教学很有方法，也很仔细，从指法、施力、踏瓣到乐句、呼吸、诠释和思考，可说是面面俱到。他在莫斯科音乐学院任教五十九年，不但门下多达五百位学生，其中更是名家辈出，孕育一个世代的钢琴家。很幸运，我是他最后的学生。

焦：如果要把伊贡诺夫的学生归成一个学派，您认为最明显的特色为何？

施：那当然是声音。伊贡诺夫派的触键功夫很容易辨认；他真能让钢琴唱歌，发出极为温柔而美丽的声音。我可以毫不夸张地说，伊贡诺夫的五百位学生，虽然成就各有高低，但都有非常高贵优美又温暖的音色，毫无例外。从我们弹琴的方式以及创造声音的技巧，就可看出伊贡诺夫对触键的研究心得。这可说是伊贡诺夫学派最大的成就。

焦：但有无可能伊贡诺夫会把学生教成同一种声音呢？

施：每个人都有自己的个性，而音色正是人的个性；性格不同，手下的音色自也不同。伊贡诺夫教我们方法演奏出美丽的声音，但那是什么样的声音，最后还是归到钢琴家本身。我刚刚说你可以轻易辨认出伊贡诺夫的技巧，那是指他合理的施力和触键方法，但那方法所创造出的声音仍是人人不同。事实上如要成为一家之言，一定要发展出自己的声音，让琴音表现自己的个性，而非模仿别人的声音。

焦：伊贡诺夫怎么看您呢？

施：天分是没办法教的，但好的老师可以引导出学生的才能，发挥学生的潜能。当我进入莫斯科音乐学院的时候，我很自豪自己的技巧和一双快手，伊贡诺夫却从我的演奏中发现连我自己都未察觉出的个性。在炫目的演奏下，他竟然说我是一个“抒情演奏家”。我那时一点都不觉得自己是“抒情演奏家”，但看看我这些年来发展，他完全说对了，我的演奏愈来愈展现出作品温柔纤细的一面，而伊贡诺夫竟然一见面就听出来了！

焦：戈登维瑟的教学又是如何呢？听说他非常刚硬严格。

施：是的，毕竟伊贡诺夫个性还是比较温和。戈登维瑟很重视技术，给予非常严格的课程和训练，要求学生掌握各种艰深的练习曲，还有巴赫——不只要能完美弹出多声部行进，他还会要求学生必须自由移调演奏！

焦：这会不会就是芬伯格和尼古拉耶娃成为卓越巴赫专家的原因？

施：可以这么说，但芬伯格的巴赫可说自成一家。他本身是很好的作曲家，论述也好。他的巴赫前奏曲与赋格、贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲以及斯克里亚宾奏鸣曲，都是登峰造极的演奏。

焦：涅高兹呢？他的课和他们完全不同。

施：涅高兹太艺术家了。他都开大堂课，开放式的演讲。我觉得他太爱演讲，常常光顾着和听众说话，忘了注意学生在弹什么。不过他的课实在太精彩，我也常跑去听。他的魔法音色和浑然天成的演奏，也是让人无法忘怀的传奇。

焦：您是少数公认对柴科夫斯基钢琴独奏作品有独到钻研的大师。可否为我们特别谈谈他的钢琴作品与诠释？我总觉得他的曲子弹起来很“不顺手”……

施：那是因为柴科夫斯基是以作曲的角度，而非钢琴演奏者的角度来写钢琴曲。事实上，他自己钢琴弹得也不好。

焦：舒曼的钢琴作品有时候也会出现这种别扭，但和柴科夫斯基比起来他还是顺手多了。这是否也是柴科夫斯基钢琴作品较少出现在音乐会上的原因？

施：可以这么说。毕竟他的钢琴作品效果不够灿烂，不能和拉赫玛尼诺夫与斯克里亚宾这些了解钢琴的人比。不过你提到了一个重点，就是他的钢琴作品确实较不受演奏家欢迎，在此有杰出成就的钢琴家自然也少。但也正是这一点，成了伊贡诺夫派独到之处，因为伊贡诺夫正是伟大的柴科夫斯基专家，也是史上第一位演奏全场柴科夫斯基钢琴独奏作品的钢琴家。由于我非常喜爱柴科夫斯基，与伊贡诺夫学习的过程也特别就柴科夫斯基作品研习了许多技法与诠释，传承了他的观点和看法。

焦：您可否特别谈谈技术上的要诀？我以为柴科夫斯基钢琴作品中那些机械性的技巧只能用苦练来克服。还是您指的技术是着重在音色和音响的设计？

施：没错，我指的是后者。既然柴科夫斯基钢琴作品中有些写法无法完全发挥钢琴性能，钢琴家更应该就音色和音响上下苦功，弹出更丰富的对比和层次才是。

焦：您似乎特别喜爱《四季》（Les Saisons，Op.37bis）。可否就以此为例，谈谈您所传承的诠释和您的心得？

施：《四季》的确是我最喜爱的作品。这部作品原是1876年，柴科夫斯基应圣彼得堡《小说家》（*Nuvellist*）杂志之邀，每月写下一首小

曲；一年过去，就集结成这部《四季》。由此我们可知，这部作品并非一部有系统、有组织的作品，各曲之间并没有相对应的关系。当初柴科夫斯基也不是为专业钢琴家，而是为业余演奏者创作。不过，如果要演奏这整部作品，伊贡诺夫还是将全曲视为一个整体。钢琴家必须为各曲找到对应与联系，这也是我的诠释方法。

焦：那么您如何找到联系？

施：你注意这部作品的各曲标题与所引用的诗句，就会发现柴科夫斯基虽然跟着时令写作，也多自然的描绘，其音乐本质却不是自然，而是人的生活。我会用我的幻想和体认投注音乐之中，让全曲成为一个人文对应自然的循环过程。当然，这不见得是柴科夫斯基的创作原意……

焦：您提到了本曲的摘录诗句，而这些诗句意涵是否也形成了某些演奏传统？例如在十一月《雪橇》（Troika），俄派传统对于中间段似乎就不用弹性速度。

施：因为诗句意涵是雪橇飞驰而过，往事烟云尽抛身后的孤寂与自由。那种淡然又深刻的感情忠实反映在柴科夫斯基的音乐里，钢琴家理当如此表现。虽然相较于其他作品，柴科夫斯基的钢琴作品不是他最杰出的一项，但他也在不少的钢琴作品中放了最深刻的情感和最私密的话语。除了深刻考证与研究柴科夫斯基的创作背景和乐曲意涵，钢琴家更应该用心去体会这些秘密，才能彰显它们的伟大之处。

焦：也就是说，虽然诠释上俄派着重对诗句的忠实解读，但由于伊贡诺夫强调钢琴家个人对十二首作品的联系和组合，通过这种方法，自然能达到符合作曲家意念又不失个人特色的诠释。

施：完全正确！

焦：说到柴科夫斯基，您可否为我们谈谈柴科夫斯基钢琴大赛？您可是第一届比赛的得奖者！

施：我对它有特别深刻的感想。参赛时我非常紧张，所以现在我完全了解比赛者的心情。1994年，轮到我儿子亚历山大（Alexander Shtarkman，1967—）参赛，我成为比赛者的家长，陪着儿子紧张，所以我也能体会比赛会场内外的紧张与压力。到了2002年，我成了大赛评审，成为比赛另一种参与者，也是很有趣的经验。

焦：第一届柴科夫斯基大赛有个著名“传说”，就是里赫特给范·

克莱本（Van Cliburn，1934—2013）打了满分，却给其他选手打零分。但这实在不太合理，我一直对此事存有疑问……

施：哈哈！当年里赫特确实打了零分，但他不是给所有人零分。会有这种传说，是因为他在第二轮二十多位选手中，给出十五个零分！那时计分方式是以二十五分为满分，但根本就没有零分这个分数......

焦：听说主审吉列尔斯为此很不高兴。

施：吉列尔斯那时就问里赫特为什么要这样给分，里赫特很无辜地说他不喜欢的演奏就是零分，因为他实在不知道要怎么给他不喜欢的演奏分数......

焦：后来呢？里赫特在第三轮也一样吗？

施：不。经过大家努力“教导”之后，他终于知道“如何打分数”了......不过这成了里赫特第一次也是最后一次当评审。

焦：里赫特实在是很特别的艺术家，但俄国特别的人物还不少，您可否为我们谈谈索夫罗尼茨基和尤金娜？

施：你问到我的英雄了！索夫罗尼茨基是我最喜欢的钢琴家。他的演奏每场都不太一样，表现好的时候简直无懈可击，但也常有表现得不好的时候。但无论他弹得好或不好，听众都爱他，爱到疯狂！他是浪漫派音乐的大师，舒曼、李斯特、肖邦在他顶尖状况下的演奏就像神明说话。我也忘不了一场他弹的格里格，美到无法想象。当然，弹奏斯克里亚宾的作品是他绝艺中的绝艺，非常传奇性的演奏。尤金娜则是另一种怪人。她是一位技术相当高超的钢琴家，手指很柔软，又很快速凌厉。她弹什么曲子都是她自己的风格，乐谱标强她就弹弱，标弱她就弹强，常反其道而行，但我认为她的巴赫和贝多芬仍是伟大的，那种神秘的精神感召力实在感人至深，因为她是位执着宗教又非常善良的人。她自己没有钱，把所得都捐给穷人。听众也热爱她的演奏，似乎无论她弹什么都能感动人。甚至有时候她开独奏会，临时说她不弹了，改为大家朗诵诗，听众也是疯狂得如醉如痴。她也是那个禁忌年代中大量演奏现代音乐的不怕死钢琴家。总而言之，她实在是太特别了！我虽然不是很喜欢她那奇怪的演奏，往往是出于好奇才去听她的音乐会，但她实在是了不起的人物！

焦：您拥有非常广泛的曲目，又在莫斯科音乐学院任教多年，可否谈谈您学习作品的方法？

施：我的方法是尽我所能地去了解作曲家和他们的作品，两者都很重要。我读作曲家的传记、书信、回忆录以及当代人的描写，了解他们的言谈笑貌，兴趣和好恶，知道他们的生活习惯，甚至他们的长相和一切生活细节。比方说，我知道肖邦大概170公分高，有一对蓝眼睛，喜欢名贵的衣服等等。这些知识让我觉得我认识作曲家那个人，和作曲家之间有种亲密感。当我演奏他们的作品，我像是演奏老朋友的曲子，甚至是和老朋友对话。

焦：最后想请教您的问题是，苏联解体之后，莫斯科和圣彼得堡音乐学院许多名家都立即走向西方谋求更好的生活，您却选择留在俄国。您的德文说得相当好，又有那么高的地位和名声，您没有想过离开吗？

施：我想我的俄文还是比德文好吧！我在俄国学习成长，俄罗斯是我的家乡，我也深爱这里。我喜欢旅行演奏，但更喜欢教俄国的学生。生于斯，长于斯，成于斯，我也会在此度过我的一生。

达薇朵维奇

Bella Davidovich, 1928—



1928年7月16日出生于阿塞拜疆首府巴库，达薇朵维奇于莫斯科音乐学

院师事伊贡诺夫和费利尔，1949年与波兰钢琴家斯泰芬斯卡（Halina CzernyStefanska，1922—2001）同获第四届肖邦大赛冠军，自此蜚声国际。达薇朵维奇任教于莫斯科音乐学院，曾与列宁格勒爱乐创下连续二十八季合作演出的空前纪录。她与小提琴大师朱利安·西特科维斯基（Julian Sitkovetsky，1925—1958）结缡，其子迪米特里（Dimitri Sitkovetsky，1954—）亦为当今著名小提琴家与指挥家。1978年她移民美国后担任茱莉亚音乐学院教授，在西方世界持续演奏不辍，更录制诸多经典演奏，亦常担任各钢琴大赛评审。

关键字：阿塞拜疆 俄国钢琴学派 伊贡诺夫 第四届肖邦钢琴大赛 肖邦（风格、作品、诠释）苏联 反犹主义 教学 茱莉亚音乐学院 西特科维斯基

访谈时间、地点：2005年1月，纽约；2010年10月，华沙

焦元溥（以下简称“焦”）：可否谈谈您学习音乐的经过？

达薇朵维奇（以下简称“达”）：家母是歌剧院的钢琴伴奏，在巴库歌剧院和莫斯科史坦尼斯拉夫剧院都工作过。她的老师是鼎鼎大名的皮尔斯曼（Matvei Pressman，1870—1937）。他是拉赫玛尼诺夫的好友，其两首钢琴奏鸣曲的被题献者。家父是外科医生，不是音乐家但深爱音乐。我有绝对音感，很小的时候便展现出音乐才华。因此我5岁半的时候，家母便让我和贝科娃女士（Maria Bykova）学琴。她是埃西波娃的学生，继承了伟大学派的顶尖教育，教学非常仔细认真。

焦：后来您怎么成为伊贡诺夫的学生？

达：我母亲其实最早带我去见戈登维瑟，我还记得我弹了莫扎特的《F大调钢琴奏鸣曲》（K 332）。他听了非常高兴，说如果我愿意到莫斯科，即使我那时才7岁，他也愿意教。后来我去列宁格勒弹给萨夫辛斯基（Samary Savshinsky，1896—1968）听——他教成人，对幼教也特别有心得，贝尔曼（Lazar Berman，1930—2005）3岁半时就受他指导——他也说非常愿意教我。我9岁就和巴库交响乐团合作贝多芬《第一钢琴协奏曲》，指挥是著名的阿诺索夫（Nikolai Anosov，1900—1962），就是当今著名指挥罗日杰斯特文斯基（Gennady Rozhdestvensky，1931—2018）的父亲。我11岁时再度和这个组合演奏舒曼《a小调钢琴协奏曲》。那时涅高兹正好来巴库演奏，我的老师带我去见他。听我弹完，他很和善地亲了我的额头，同样也说他愿意亲自教我。也就在我演出舒曼钢琴协奏曲后，我去见了伊贡诺夫。我弹了此曲和肖邦《f小调

练习曲》（Op. 25, No.2），伊贡诺夫也相当喜爱，甚至说他虽然不愿意教小孩，如果我愿意去莫斯科，他很乐意为我破例。

焦：原来俄国学派三大巨头都向您招手！但后来为何决定和伊贡诺夫学呢？

达：那是因为我父母当时的一位年轻朋友，正好是伊贡诺夫的学生，力劝他们让我和伊贡诺夫学。她认为我的个性和伊贡诺夫最契合，一定能学习愉快。由于她的大力劝说，我们家就搬到莫斯科，我也就成为伊贡诺夫的学生。我那时一周和他上一小时课，第二个小时则是由助教指导。虽然我才12岁，已经学了很多曲目，也在莫斯科和其他地方表演。随着第二次世界大战爆发，我们又举家迁回巴库，但我的学习和演出并没有中断，继续在巴库爱乐厅举行独奏会，也和巴库交响合作格里格钢琴协奏曲，指挥是康德拉辛（Kirill Kondrashin，1914—1981）。我18岁回到莫斯科，通过莫斯科音乐学院入学考后，评审认为我可以直接从第二年开始念，但一想到我还得通过其他考试，像是马克思主义和哲学，我还是决定从第一年读起，继续和伊贡诺夫学习。

焦：您怎么看俄国钢琴学派？

达：回答你的问题之前，让我先说一个故事：有次我去西班牙评比赛。那时所有参赛者都弹同一架琴，当然也弹得各有特色。可是当一个中国小男生开始弹柴科夫斯基，一下手，钢琴就发出和别人不一样的声音，对我而言还是非常美好、非常俄国派的声音。比赛共有三位俄国评审，不只是我，其他两位也在同一时间抬起头来，可见我们都注意到这个孩子，但接下来就是好奇——明明是来自中国的参赛者，怎么会弹出这样俄国派的声音呢？结果到了休息时间，我们三个马上翻了参赛者介绍，一看大家哈哈大笑：哎呀，那孩子是邓泰山在蒙特利尔的学生呀！

焦：所以俄派的演奏方式可以有非常明确的特色，让人一听就辨认出来。

达：伊贡诺夫教学的最基本精神，就是声音。传统俄国学派最重视触键，要求美好的、歌唱般的音色。演奏者要灵活运用手指的指尖和指腹弹琴，永远必须以手指的“肉垫”触键。伊贡诺夫永远说，要温柔抚摸，而不是攻击钢琴。在他眼里，钢琴绝对不是打击乐器，绝对不能暴力敲击，而要追求优美的音色和歌唱句法。就像我如果要演奏门德尔松的《无言歌》，我就得像杰出歌手般在钢琴上歌唱，如此歌唱则是演奏钢琴的精神。然而歌唱虽然重要，说话也很重要。演奏家要能以音乐歌

唱，也要能说话，而且要表现自然。我们说话很自然，唱歌很自然，但若换成乐器演奏，很多人就变得很不自然，旋律非常别扭。钢琴不像弦乐或管乐，声音发出后还可以改变，本质上更像机械，所以更要用心。

焦：您提到“说话”，我觉得很有趣，因为这正是我听许多老一辈演奏家的特色。像拉赫玛尼诺夫演奏他的《第一钢琴协奏曲》第二乐章，开头那两页，我真觉得他是透过钢琴在说话或朗诵。

达：而且你可以从他的乐谱上看出来。比方说他常用持续记号（tenuto），而且和圆滑奏（legato）一起使用，甚至还可以和断奏（staccato）合用，但他并不是用重音记号，就表示此处音乐必须要像说话或是朗诵，钢琴家要表现出“语气”。拉赫玛尼诺夫在很多作品里都有这种说话或朗诵般的表达，其演奏也的确如此；你举了个好例子，而《帕格尼尼主题狂想曲》第十八变奏也是这样。你听他弹，再对照他的记谱，一切都很明白。

焦：遗憾的是现在很多人想到俄国派，就觉得那是快和大声，虽然也的确有人真是那样。

达：俄国派当然可以弹出很强大的音量，但即使是大音量，声音也必须圆润，不能粗糙暴力。想要弹得好，演奏者首先要坐得稳，运用整个身体的重量和力道来弹琴。不过身体要完全放松，不能有任何僵硬，把气力弹“进”键盘的最深处。钢琴声音像是“推”出来的，却能举重若轻，不是一味猛砸。即使是演奏最弱音，那也必须凝聚坚实，靠柔韧而有弹性的施力方式弹奏。当然面对较现代的俄国作品，比方说普罗科菲耶夫或肖斯塔科维奇的钢琴曲，我们的确可以在某些地方弹出敲击式的声响，但也只是“某些地方”，绝不是从头敲到尾。他们的钢琴作品仍然有美丽的歌唱线条，音乐丰富有深度，不可能只用一种方式演奏。就像俄国学派虽然追求美好的声音，美声中仍要有色彩与层次的变化，不是单一的声音。弹钢琴不是只有一种弹法，但无论是哪种弹法，都必须有宽广的表现幅度。音乐有多深刻丰富，我们就要追求多深刻丰富的表现。毕竟，技巧是为了实现音乐而存在。

焦：您正是这样的演奏家！回到您的学习历程，伊贡诺夫于1948年3月过世后，您如何决定和费利尔学习呢？

达：这的确是个问题。我在音乐学院第一年，就已经赢得莫斯科的李斯特比赛冠军，在学校里颇具名气，有能力选择教授。那时伊贡诺夫的两大著名学生，奥伯林和费利尔都是非常著名的教授，我该找谁呢？

特别是我马上要准备期末考了！后来我的朋友建议我弹《帕格尼尼主题狂想曲》给费利尔听，看他怎么教。这次上课非常愉快，我在新学期也就成为他的学生。



1949年苏联参加肖邦大赛的代表，左一即达薇朵维奇（Photo credit: BellaDavidovich）

焦：那是1948年9月，而您在隔年就参加了第四届肖邦大赛，这是费利尔的建议吗？

达：是的。那年一月，费利尔就建议我参加，帮我选曲目。我那时弹了肖邦第四《叙事曲》和第四《诙谐曲》，还有《夜曲》《波兰舞曲》，两首玛祖卡和练习曲。当时规则是如果经由各国国内选拔，代表该国参赛，就可直接进入第二轮。像我在莫斯科的第一轮比赛，评审都是如戈登维瑟、涅高兹、费利尔、扎克等大师，因此我在华沙是从第二轮开始比。

焦：我在一本介绍肖邦大赛的书上看到那时苏联代表团的照片，您是穿了制服还是军装吗？

达：哈哈，每个人看到那张照片都来问我，说我难道是女军官吗？但那不是制服，而是军用外套，还是家父的。“二战”后苏联物资非常缺乏，大家都过得很拮据，那件外套是我爸怕我冷，特地改给我穿的。别说外套了，那时苏联三位参赛的女钢琴家，不只上台的礼服很寒酸，还

拮据到大家只能共享一双音乐会演奏鞋，这位弹完马上要脱给另一个人。幸好我们的脚都差不多大，不然搞不好连踏瓣都不会踩了呢！

焦：若连国家代表队都这样，那实在是很刻苦。

达：那时一间公寓可以住上十几人，你就知道这日子过得有多艰辛，现在人大概无法想象这种生活了。

焦：第四届肖邦大赛是波兰在“二战”后首次办赛，您有无感受到特别的气氛？

达：当然。特别是那一届是肖邦逝世百年纪念，波兰人非常希望能借音乐文化来彰显自己的荣耀。由于华沙爱乐厅被炸毁，比赛还是在一间战前的电影院内举行。但即使物质环境不好，人心仍然热爱音乐。对波兰而言，那届不只是音乐比赛，而是全国关注的盛事。在华沙人人都在谈论肖邦大赛，每人手上都有一本手册，对着上面的照片认参赛者。为什么要对照片呢？因为那届比赛为求公平，已经到了令人匪夷所思的地步。举例而言，前两轮比赛为了确保评审完全不知道演奏者是谁，不但所有演奏都在幕后进行，连比赛当天是哪些人弹，顺序如何，都不让评审和参赛者知道，我们只能在琴房里等通知，整个比赛就只有那位负责流程的先生知道顺序！

焦：这样不是增加选手的紧张吗？时时都得准备好才行。

达：我还算“幸运”。当时准备比赛，心情紧张，波兰物质条件也不好，去比赛可是相当受罪。比赛第二天，苏联大使馆准备了一个晚宴为参赛者打气，我当然很开心地去了，一方面可以和参赛朋友们聊天，另一方面终于可以吃到一顿像样的晚餐了！当我拿了一堆食物，正准备大快朵颐的时候，那位负责比赛流程的神秘先生大概看我一脸馋相，怕我贪吃误事，偷偷走过来告诉我——“小姐，你被安排在明天演奏！”我的老天！这下子饭也没心情吃了，更没心情聊天，简单吃饱后就赶快跑回琴房练习，不过心里总算有个底了。

焦：这真是有趣的遭遇。不过隔着幕布演奏，您感觉如何呢？

达：当然很奇怪，而且觉得评审一定会听得特别仔细，格外马虎不得。比赛时主办单位准备了三架琴，施坦威、贝希斯坦（Bechstein）和博兰斯勒（Blüthner）。我选择博兰斯勒但琴键太重，所幸调律师努力帮我解决问题。那时我的手冻得像冰块，根本没办法弹，还是想到安东·鲁宾斯坦的妙方，把手泡在热水里暖和后才能上台。我连续弹了f小调

《波兰舞曲》（Op. 71-3）、G大调《夜曲》（Op.37-2）和第四《叙事曲》后回到后台稍作休息。接待人员立刻称赞我的音色极为高贵美丽。当然，我很高兴地和他说我们俄国学派训练出来的钢琴家都有美丽的音色。当我回到台上把剩下的两首练习曲、两首玛祖卡和第四号《诙谐曲》弹完，我知道我已得到相当大的成功。第二轮结束后，我名列所有选手第一。

焦：您那届比赛最后和斯泰芬斯卡并列冠军，也是肖邦大赛至今唯一颁出两位冠军的一届。我很好奇其中的故事。



达薇朵维奇之第四届肖邦大赛冠军纪念品——肖邦面像
（Photocredit：焦元溥）

达：当年评审评分的方式是给分制，满分二十五分。决赛时我弹《f小调钢琴协奏曲》，斯泰芬斯卡弹《e小调钢琴协奏曲》；她在波兰已是相当有名气的演奏家，波兰人也对她寄予厚望。第三轮协奏曲因为和乐团合作，也就不在幕后举行，结果波兰评审多半给我23分，但全都给斯泰芬斯卡25分。那时苏联评审只有两位，波兰评审有七八位，当然不敌。最后三轮总分揭晓，她的分数就比我略高一点了。然而很多评审不以为然，觉得大赛既然要求公平，就该让第二轮在完全没有人情压力影响下拿下最高分的我得到冠军。两派意见各有理由，因此重新投票，

没想到投了几次之后情况还是如此，我和斯泰芬斯卡的分数都在伯仲之间。最后评审团实在没办法了，就报给波兰总统，问他该如何解决。

焦：这倒是奇闻，评审团不能解决竟跑去找总统，那他的意见呢？

达：这政治人物就是有政治人物解决问题的功力。他先了解事实，知道我和斯泰芬斯卡分数虽然僵持不下，和其他选手却有很大一段差距，可见我们一定有超越其他选手的杰出之处。既然如此，何不就颁两个冠军，皆大欢喜呢？这位总统所谓的两个冠军，真的是两个冠军，因为我和斯泰芬斯卡并非平分奖金，而是波兰政府另外拿出一百万波币给足首奖奖金。果然是皆大欢喜！

焦：这倒是非常合理且有远见的解决方法，毕竟艺术竞赛有时就是难分高下，不像体育比赛能论分计秒。

达：是呀！不过我觉得这还是有点政治考量。毕竟当时波兰从未出过一个肖邦钢琴大赛冠军，“二战”后波兰人更希望能在自己的比赛上出头。不过我比较喜欢我得到的奖品：波兰人为斯泰芬斯卡打造了一顶美丽的后冠，作为她得到玛祖卡奖的礼物。我则拿到以肖邦过世后的遗像面膜翻制而成的银制面像，作为我得到最佳协奏曲的礼物——这是从第一届肖邦大赛以来就有的礼物，奥伯林也拿到这个面像。我觉得这才是肖邦大赛的象征。

焦：您那届的比赛得奖者全都是波兰和苏联钢琴家，情况和第一届相同。不过第一届只有颁发前四名，第四届则是颁到十二名，情况更为特别。

达：波兰和苏联的争斗到第五届也非常激烈。不过从第六届起，波里尼、阿格里奇（Martha Argerich，1941—）和奥尔森（Garrick Ohlsson，1948—）一连三届都打破这种局面，也让肖邦大赛展现新面貌。

焦：您认为波兰学派的肖邦和俄国学派的有显著分别吗？

达：其实没有。但是像玛祖卡和波兰舞曲，就是波兰人的专长。毕竟，这是他们的音乐，有其深刻的传统，也知道演奏的秘诀。在这一点上，俄国人就稍微吃亏。不过也不是只有波兰人才能弹好玛祖卡和波兰舞曲，重点仍是了解并学习这种音乐风格。

焦：可否请您谈谈肖邦风格，以及现在演奏者最常犯的错误？

达：肖邦作品同时具有古典和浪漫精神，写作非常严谨，演奏者一定要认真研究所有细节。先要求自己弹得工整，再去思考哪边可以做更多表现，也就是说一定要清楚知道肖邦的限度在何处，在限度内尽情发挥。知道限制，其实也就知道如何自由。可惜的是许多演奏者并没有认真对待肖邦的音乐。我当了快二十个钢琴比赛的评审，听过好多好多年轻钢琴家弹肖邦，但我常常纳闷，为何那么多人把他当成“右手作曲家”。没错，他的旋律非常美，但旋律底下的线条也很美呀！肖邦的音乐不是旋律加上伴奏，而有丰富的声部线条与对位设计。我和伊贡诺夫学肖邦f小调《夜曲》（Op. 55-1）的时候，第一堂课他就只教左手，仔仔细细讲解这里面所有声部和线条，以及和右手要如何对应。这是绝对不可忽略的基本功课，而不是只弹旋律而已。

焦：我觉得滥用踏瓣也是很严重的问题。

达：正是！肖邦是踏瓣设计的大师，我们应该先仔细研究他的意图和设计，再去思考是否可以增加创新观点。他常用踏瓣混合不同的和弦，演奏者必须仔细思考和实验，知道他想要的是什么效果，才是成熟且负责任的做法。踏瓣滥用也包括太常使用弱音踏瓣——要弹弱音，应该用手指，而不是依赖踏瓣，因为弱音踏瓣不只会使声音减弱，也会改变音色，让音乐性格产生变化，而这不见得是音乐需要的。许多人用踏瓣制造出非常多效果，却和乐曲本身没有关系。这是为了效果而效果，本末倒置，也没有品位。无论是伊贡诺夫或涅高兹，他们都无法忍受这种粗俗廉价的效果。要是有学生弹出这种声音，他们可会非常生气。

焦：您回到苏联之后也有非常成功的事业。然而，我想特别请教您关于身为犹太裔，在那反犹主义盛行时代的遭遇。

达：如你所说，那是非常困难的时代，大家都苦，犹太人更苦。然而，我算是幸运儿。我的事业一直都很顺利，没受到什么打压，可以和苏联最好的乐团，在最好的音乐厅演奏。当年苏联一共有五位钢琴家受到文化部核准，可以自由出国演奏，就是吉列尔斯、里赫特、我和其他两位新人而已，我是唯一的女性。我和列宁格勒爱乐连续二十八季演出，我也得到苏联国家荣誉艺术家。在当时无论就一位女性或犹太人而言，都是无上的荣耀。

焦：您和列宁格勒爱乐连续二十八年的演奏至今都是一个传奇。这是如何开始的？

达：那开始于1950年3月，就在我获得肖邦大赛冠军后不久，我和

现在著名指挥杨松斯（Mariss Jansons，1943─）的父亲阿维德（Arvid Jansons，1914─1984）合作《帕格尼尼主题狂想曲》，得到巨大的成功，之后便是独奏会邀约和持续不断的合作，直到我1978年离开苏联。然而每次我回列宁格勒（现在的圣彼得堡）演奏，门票仍被抢购一空。那里的听众仍然记得我，我也深深感谢他们的热情。

焦：看来《帕格尼尼主题狂想曲》是您的战马了，您的此曲录音我也非常喜爱。不过您经历过那段禁止演奏拉赫玛尼诺夫的日子吗？

达：其实没有。有段时间苏联的确禁止演出他的作品，拉赫玛尼诺夫也知道，而他也有反击之道。1930年代有次他在巴黎演出，听众坐定之后，后台走出一位先生说："拉赫玛尼诺夫先生知道，这场音乐会也有苏联官方人士在场。他表示如果这人不离开，他就拒绝演奏。"听众一阵骚动，果然见到一个人从后排离开音乐厅。等那人走了，拉赫玛尼诺夫才上台。

焦：哈哈，你们在国内禁止我的音乐，那你在国外也就别想听。

达：不过拉赫玛尼诺夫对俄国的情感仍是毋庸置疑。他家里的所有摆设，包括请的用人，全都来自俄国；他仍然要活在俄国氛围里。"二战"时他把演出所得捐给红军，公开表示希望看到俄国的胜利。他没有忘记俄国，俄国也没有忘记他。

焦：您当年在苏联是否能听到拉赫玛尼诺夫演奏的唱片？

达：我在学校图书馆听过。后来扎克到美国演出，认识了拉赫玛尼诺夫的家人，包括女儿，正式和这家族牵上线，带了非常多他的唱片回莫斯科音乐学院，大家都受益。

焦：您在苏联地位崇高，可叹的是您的先生，传奇小提琴大师西特科维斯基，就没有这般幸运。

达：唉！犹太人身份没有为我带来困扰，他却因此吃尽苦头，有惊世才华但有志难伸。当年他是莫斯科爱乐的独奏家；他一直希望能和乐团合作一场小提琴协奏曲之夜，一晚连演三首，但当局说什么就是不让他演。不只如此，当年他要考莫斯科音乐学院研究所，竟考了两次都没考上。长期怀才不遇导致他心情郁闷，也造成英年早逝。当时苏联政府和文化部对他真是刻薄到极点。先夫从来没有属于自己的乐器，用的都是国家收藏。他在人生最后一住进医院，文化部就马上派人收回小提琴。他的运气也不是很好，当年参加伊丽莎白大赛竟只得到第二名。



小提琴家西特科维斯基（Photo credit: Bella Davidovich）

焦：这也是我完全不能理解之事。除非发生严重失误，不然西特科维斯基若只名列第二，谁能名列第一？！[1]

达：你知道吗？后来我儿子迪马[2]在克莱斯勒小提琴大赛上得到冠军，评审团主席梅纽因在恭喜他的时候说："我真高兴看见你的成功，你让我弥补了当年在伊丽莎白大赛上所犯下的错误！"真不知当年究竟发生了什么事。梅纽因对我儿子确是非常提携，常指挥为他协奏，也一起录制了不少录音。2005年11月俄国文化部和莫斯科爱乐联合举行为期一周的纪念先夫八十冥诞音乐节，算是为他当年不幸的遭遇伸张正义。

焦：您的公子不只是优秀小提琴家，现在更是优秀指挥。能否说说您的教育方式？

达：我先生过世时，迪马才4岁。那时我一人带着孩子，又是教学又是演奏，非常辛苦。本来想让迪马和我学钢琴，这样省事许多，可是我婆家说我先夫生前最大的梦想，就是他的儿子也能成为一位小提琴家。为了完成他的遗愿，我也就努力栽培孩子成为小提琴家。我和先夫都有绝对音感；迪马虽然没有，对音乐一样敏锐。那时先夫在练琴，迪马不过两岁，就能认出他拉的是柴科夫斯基或肖斯塔科维奇，乐感非常好，后来也展现出在小提琴上的天分。为了不让儿子受到先夫当年的

苦，我都很舍得花钱为他买小提琴。当他进莫斯科音乐学院，我还买了把瓜奈里（Guarneri）给他！

焦：瓜奈里呀！您真是位好母亲！

达：显然我不是个坏妈妈。

焦：不过后来倒是您的公子先离开苏联。

达：是的。迪马是我们家第一个离开苏联的人。那时苏联当局怎么都不准他把这把瓜奈里带出国。苏联对文物管制非常严格，像是画家为我画的肖像，比赛得到的肖邦面像，都算重要文物与艺术品，通通不准带出苏联。后来我只得花钱请外交官帮忙，偷偷把这些送到美国。

焦：那时他是如何离开苏联的？

达：他要先到意大利。在那个年代，苏联犹太人出走的管道是维也纳。如果要到美国，则要先转到意大利。后来我去意大利演奏，我们在音乐会后重逢。那时我儿子得独立在西方打天下，我则是属于苏联的钢琴家，告别时真不知道还能不能再见，一切都是未知。

焦：您那时为何不也留在意大利？

达：当时我在莫斯科音乐学院任教，我所有的同事和朋友都要我别回来了。可是我怎能这样一走了之？我的家人都还在苏联，我走了他们怎么办？

焦：您的演奏还是一样不受限制吗？

达：情况的确变了，但不是立即变。迪马去茱莉亚音乐学院之后，有人向上头告状，说我这犹太人已经享尽“特权”，现在小孩居然不知恩典，成了叛徒，这怎么说？我本来要和列宁格勒爱乐与阿维德在芬兰合作拉威尔《G大调钢琴协奏曲》，后来莫名其妙被取消，之后在荷兰的演出也被取消。以前从来没有发生这种事─我知道这是在警告我了。后来不只是我的音乐会被取消，连我妹妹阿拉（Alla）都遭殃。她本来是波修瓦歌剧院钢琴伴奏，好好地当了十三年，也突然莫名其妙地丢了工作。

焦：您后来也申请移民美国和儿子团聚。当时有遇到困难吗？

达：没有，我一直很幸运，只等了六个月就得到许可，也没有受到

刁难和责难。如果迪马留在苏联，我也不会想移民。毕竟这是我唯一的儿子。如果我不能再见到儿子，人生又有什么意义呢？所以我最后也跟着移民到美国。

焦：您在莫斯科音乐学院任教十六年，也在茱莉亚音乐学院教了二十多年，您怎么看这两地的学生？

达：我 1951年自莫斯科音乐学院毕业后，就担任费利尔的助教四年。这么多年来持续教学的经验，让我觉得时代所造成的差异比较大。在我教莫斯科音乐学院的时代，学生比较认真，对自己的期许很高，练习也很有纪律，能够苦练。苏联有良好的中央音乐学校制度，很多莫斯科音乐学院的好教授，包括伊贡诺夫和涅高兹，也都愿意抽空指导十二三岁的小孩。现在人人都有手机计算机，天天聊天上网，对演奏技术的要求却愈来愈低。唯一还会要求的就是速度，但愈来愈快，快到不知所云。像肖邦《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章，谱上明明写着“庄严的快板”，学生却只看到快板，完全不把“庄严的”当一回事。心里只有速度，根本不想追求艺术表现，不仔细读谱，音乐也没有内涵。我常听到学生弹肖邦的《波兰舞曲》，手指动得飞快，可是我问他们什么是波兰舞曲，却答不上来。问他们有没有在芭蕾或歌剧里见过听过波兰舞曲，像柴科夫斯基的歌剧《尤金·奥涅金》里就有很著名的波兰舞曲场景，学生还是一问三不知。不知道什么是波兰舞曲，也不想知道作曲家为何要写波兰舞曲，那波兰舞曲对他们也就没有意义。甚至他们连作曲家传记都不读，无从知道他们的心路历程。教学时间也有很大不同。在莫斯科音乐学院，学生一周要上两小时课；但在茱莉亚，学生一学期上十六小时。对于想当职业演奏家的学生，这不是开玩笑吗？我都主动为学生加课，因为他们实在需要多学。

焦：可是即使他们追求快速，他们也弹不出“真正的快速”，因为演奏一点都不清楚。

达：正是！触键不扎实，踏瓣乱踩，声音一片浑浊，好像弹得快就是一切。可惜的是现在听众似乎也缺乏欣赏优美音色与音乐的能力，给予一些乐坛小丑荒谬的掌声。好像只要手动得快一点，结尾弹大声一点，表情夸张一些，就能得到一场成功的音乐会。至于音色与音乐，诠释与品味，观众不去管了。或许这些演奏者心中从没想到音乐。对他们而言，所谓的成功也只是音乐会多寡，我听不到他们对音乐的讨论。

焦：您后来没有继续在茱莉亚教学，是对教学灰心了吗？

达：我从来不曾对教学灰心。我之所以离开，乃是因为有人恶意诋毁我的教学生涯。我本来有很好的学生，好学生也希望能和有真正演奏能力的人学，但他们无论弹得有多好，都没办法得到奖学金。可是只要当了某人的学生，就可以有奖学金，还有很多机会。长久下来，我就没有学生了。既然没有学生，我不知道还要在那里做什么。

焦：我想我知道您说的某人是谁，真的就是个没有演奏能力，却靠操纵比赛闻名的笑柄。所幸您一直都有辉煌的演奏事业，也录下许多著名演奏。

达：我的录音其实不是很顺利。我非常喜爱舒曼。当年和Philips合作时我希望能录制他的《幻想曲》和《克莱斯勒偶记》，但是他们怎么都不让我录，说是别人已经录过了，也不太采纳我的建议。我在Delos录了舒曼和格里格的《钢琴协奏曲》，可是那时准备的钢琴声音很差，录音人员对钢琴也缺乏了解，我并不满意。

焦：不过您还是在Philips留下拿手的《帕格尼尼主题狂想曲》。我特别好奇您为何也会演奏圣—桑《第二钢琴协奏曲》。俄国钢琴学派对圣—桑着墨不多，但此曲除了您以外，昔日吉列尔斯、索科洛夫和佩卓夫（Nikolai Petrov，1943—2011）也曾演奏。

达：这的确和吉列尔斯有关。当年他在莫斯科演奏此曲造成大轰动，费利尔听到了，就说这首非常适合我，叫我一定要学。就这样，我也把它列为我的曲目了。

焦：您的艺术受什么影响？

达：我的兴趣非常广泛。我喜爱参观博物馆，欣赏歌剧、戏剧、芭蕾、电影，更喜爱阅读。在这忙碌的时代，阅读对我非常重要，因为我常常忙得没时间去看表演或参观博物馆。你别看我走遍世界各地，很多国家或城市我其实只熟三个地方——机场、旅馆和音乐厅的艺术家休息室。很多音乐厅我连正门长什么样子都不知道！能够一书在手，也算生活中的一大乐事。

焦：音乐家呢？您有没有特别欣赏的音乐家？

达：我喜爱的音乐家很多，里赫特、吉列尔斯、格林伯格、尤金娜、索夫罗尼茨基和涅高兹等都对我影响不少。巴库在“二战”前就有非常好的音乐厅、乐团以及歌剧院，我从小便得以亲炙这些伟大的音乐家的艺术。奥伊斯特拉赫对我也影响颇深。以前从来没想过自己有一天能

和这位小提琴巨擘合奏。他以指挥的身份为我协奏了贝多芬《第一钢琴协奏曲》、莫扎特《第二十三钢琴协奏曲》和勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》，也以小提琴家身份和我合作了肖松《为小提琴、钢琴和弦乐四重奏的重奏曲》（*Concert for Violin, Piano and String Quartet*）。本来他还想再和我于莫斯科合作此曲，却不幸过世。我办了一场音乐会，以此曲和柴科夫斯基的钢琴三重奏《追忆一位伟大艺术家》来纪念他。对了，还有扎克！现在比较少人提到他，但他对音乐可有博古通今的知识，可说找不到对手。我曾和他请教七年，和他学到很多，他是好老师也是好朋友，我非常怀念他。



达薇朵维奇与阿什肯纳齐（Photo credit: Bella Davidovich）

焦：比您年轻的钢琴家中，有您特别欣赏的吗？

达：我非常喜欢阿什肯纳齐。他只要开独奏会，我一定去听！至于更年轻的一代，我想索科洛夫和普雷特涅夫（Mikhail Pletnev，1957—）可说是当今俄国学派的代表，我也几乎不错过他们的演出。

焦：最后请您谈谈当年自美国重回苏联的情形。您在1988年就回到苏联，还早于阿什肯纳齐和罗斯特洛波维奇。

达：我和儿子的确是最早受苏联文化部邀请回苏联演奏的音乐家。我们在柴科夫斯基大厅演奏了勃拉姆斯小提琴奏鸣曲，以及和鲍罗丁四重奏合作了肖松。这反映了我的转变。我到美国后演奏更多室内乐，一方面扩展了我的音乐视野，另一方面也得以认识相当年轻的杰出音乐家，像是列宾（Vadim Repin，1971—）和拉赫林（Julian Rachlin，1974—）等人，带来新的刺激。我在1999年回到这世界上我最爱的地方——巴库。我永远记得当我再次踏上故乡土地时的感动。我的返乡很受重视，被拍成纪录片。当时巴库的广播电台不停播放“达薇朵维奇女士，我们等待您！”阿塞拜疆的政府官员和总统都来到了我的音乐会，总统还亲自授勋。他们把我当作巴库的女儿，我也以身为巴库的女儿为荣。

焦：为何阿塞拜疆会这么热爱西方的古典音乐呢？

达：阿塞拜疆因为出产石油所以相当富有，并非穷乡僻壤，对音乐文化一向都很重视，巴库也一直是文化中心。这也是我从小就能接触到第一流演出的原因。以前如此，现在亦然。当年我得到肖邦钢琴大赛冠军，阿塞拜疆简直是举国欢腾，热烈庆祝我的成功。

焦：您对现在年轻的音乐家有何建议？

达：我不敢要求什么，只希望他们能弹慢一点。演奏钢琴从来不是目的，音乐才是。爱音乐，而不是爱舞台上的自己。

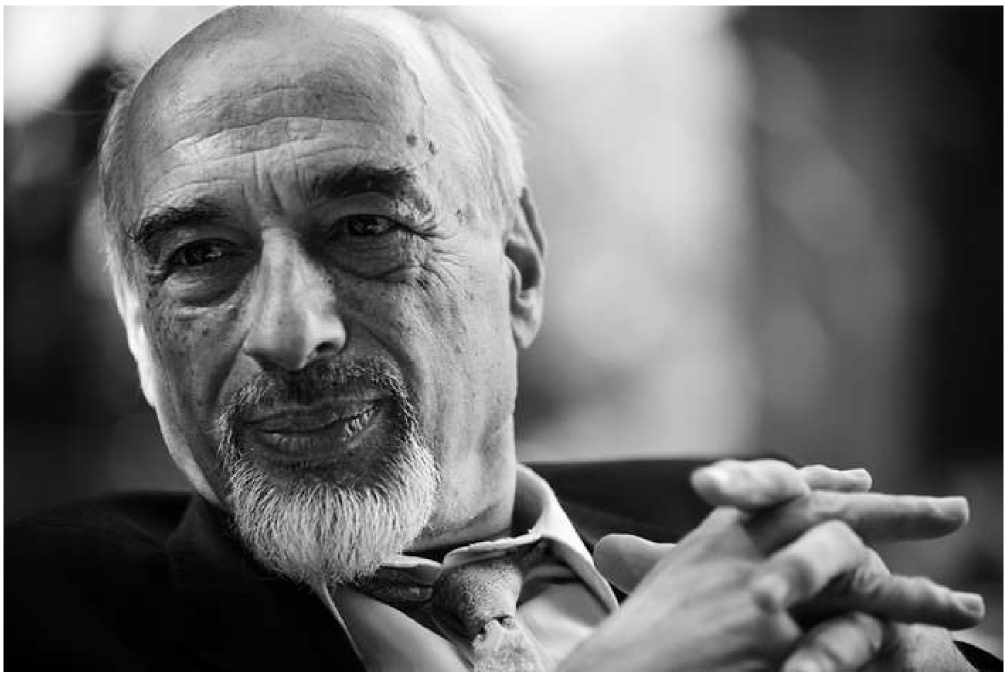
注释：

1该届第一名为美国小提琴家沙诺夫斯基（Berl Senofsky，1925—2002）。

2Dima是俄文中对Dmitri的昵称。

巴什基洛夫

Dmitri Bashkirov, 1931—



1931年11月1日出生于格鲁吉亚首府第比利斯，巴什基洛夫于7岁起自当地音乐学校和钢琴家名家安娜塔西雅·薇莎拉兹学习，后于莫斯科音乐学院和戈登维瑟学习，1955年得到隆—蒂博钢琴大赛首奖后展开国际演奏生涯。巴什基洛夫曲目广泛，演奏风格浪漫热情。他教学声誉卓著，学生名家辈出，更常受邀至世界各地担任客座教授与钢琴大赛评审。他对室内乐亦极为热衷，为苏联时期最重要的音乐教育家、钢琴独奏家与室内乐名家之一。现任教于西班牙皇家高等音乐学院。

关键字：埃西波娃 安娜塔西雅·薇莎拉兹 俄国钢琴学派 戈登维瑟 芬伯格 教学 苏联

访谈时间、地点：2004年6月，马德里；2010年7月，韦尔比耶

焦元溥（以下简称“焦”）：首先，请谈谈您的早期学习。

巴什基洛夫（以下简称“巴”）：我的祖母是钢琴家，她在我4岁时教我弹琴，但并不强迫我学，而是引导我喜爱音乐。我7岁考第比利斯音乐学校，弹的曲目完全反映了我充满乐趣的学习：我弹了舒伯特《音乐瞬间》（*Moments Musicaux*）选曲、瓦格纳歌剧《罗恩格林》（*Lohengrin*）中的《婚礼进行曲》和《国际歌》！我进入学校后，则和安娜塔西雅·薇莎拉兹学了十年。

焦：安娜塔西雅是非常著名的老师，除了您，她也教出弗拉森科（Lev Vlassenko，1928—1996）和她的孙女艾丽索·薇莎拉兹这两位钢琴大家。

巴：是的。她是格鲁吉亚非常重要的音乐人物，非凡无比的教师。我在小薇莎拉兹还长得像个小马铃薯时就认识她，她也认识我一辈子了！

焦：薇莎拉兹的教法有何特别之处？您听过她演奏吗？

巴：她是非常细腻的演奏家，音乐性和音色都极为美妙。我永远忘不了她演奏的肖邦《第二钢琴协奏曲》，到今天我仍认为那是我所听过最伟大的演奏之一。除了是极为卓越的演奏家，她更是非凡的教师。她很尊重学生，让学生在极小的年纪就学习独立思考，建立自己的个性，教学从不独断专制。这一点非常难得。关于她的教法，还有一点相当可贵，那就是她从不把技巧练习抽离于音乐。钢琴演奏的所有技术，像是句法的明确度、清晰度、声响、踏瓣、音色等等，薇莎拉兹都放在音乐里教导，技巧从来不单独于音乐存在，钢琴演奏的一切完全出于音乐本身。她的老师是伟大的埃西波娃，音乐和技巧必须整合为一正是这一派的要旨。

焦：她以什么作品来指导学生？

巴：她基本上以莫扎特和肖邦来教。所有钢琴作品中的技巧，像是音阶、琶音、断奏、连奏、三度、八度等等，都可在此找到。藉由莫扎特和肖邦，她不只教技巧，同时也教音乐，让学生得以全面地掌握钢琴演奏和音乐诠释的艺术。

焦：薇莎拉兹排斥练习曲吗？

巴：不，但要看是什么练习曲。她从不给学生练哈农（Hanon）那种完全是技巧练习的作品，但像音乐和技巧皆备的肖邦练习曲，当然也是她的教材。薇莎拉兹也给学生弹车尔尼和克莱门蒂的练习曲，但她从

不把这些曲子视为纯然的技巧练习，而是把它们当成音乐作品，以艺术性的观点演奏。这也反映了她那一代人的观点。我们现在都把车尔尼练习曲当成练手指的作品，当年埃西波娃可是曾经排出全场车尔尼练习曲的独奏会呢！

焦：学生不能够分开练技巧和音乐吗？我想很多人都弹哈农一类的技巧练习，也会特别练作品中技巧的难处，这样有何缺失？

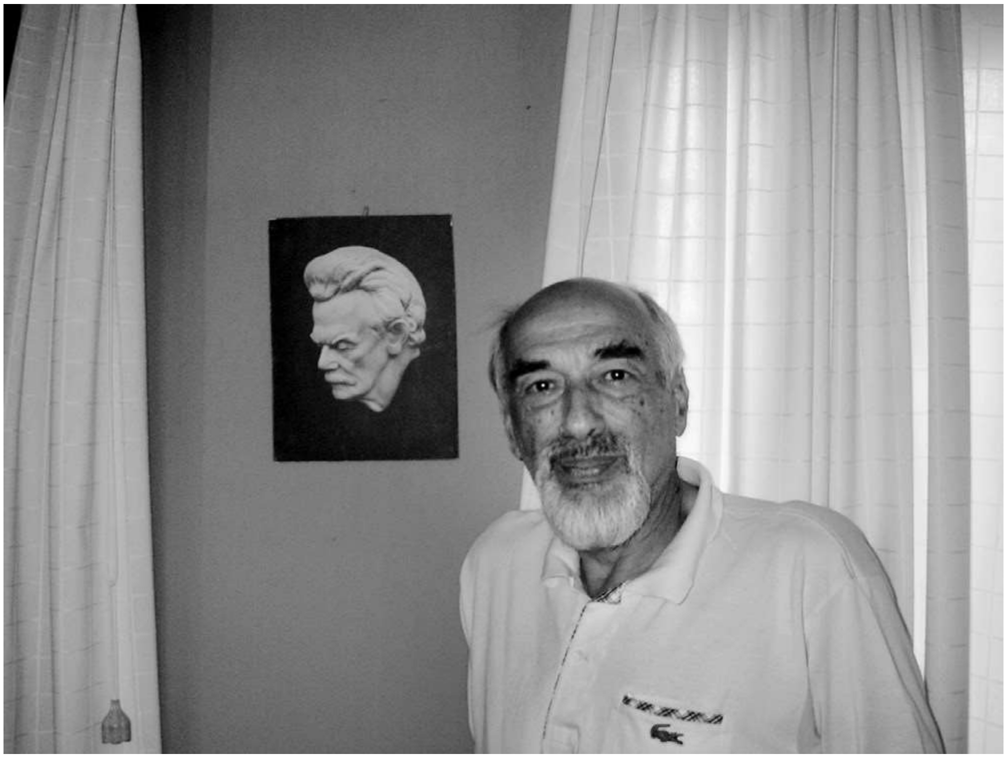
巴：我很早就开始教学，因此格外能体会薇莎拉兹教学的可贵。事实上，大部分教师都不像她，他们教学时都把技巧和音乐分开，导致我常听到许多学生慢板弹得很有感情，一到快板就成了机器人，因为他们的头脑已经被技巧制约了。在慢板，技巧不困难的地方，他们才看到音乐，弹得很有歌唱性；一到快板，或是技巧困难之处，他们就只看到技巧，只看到三度、八度、震音、琶音，结果弹得像机器人。不只是学生，我发现很多有名钢琴家也是如此，长大了都不能改变小时候的练琴习惯。当然每位钢琴家都有自己的问题，可能是手指，可能是情感，也可能是智识。如果从小就能得到完整的音乐与技巧概念，演奏时不忘思考音乐，我相信长大后问题会少很多。

焦：埃西波娃的传统最大的长处为何？

巴：声音。埃西波娃的传统有极为美妙的声音，只可惜现在的钢琴家已经很少有这种声音了。埃西波娃要人演奏最强音时也要保持音质与音色的美丽，绝对不挤压声音，但现在多数钢琴家却只猛力敲击，不管声音有多难听。许多人想到俄国钢琴学派就想到大声，这完全错误。即使在最大声时也能保有美丽的音色，这才是俄国学派的要旨。

焦：您如何看莱谢蒂茨基、安东・鲁宾斯坦、埃西波娃三人的不同风格与所立下的传统？

巴：我没有亲自见证那个年代，所以没办法告诉你细节。但根据我的了解，就个性而言，莱谢蒂茨基强调正统，风格非常古典，安东·鲁宾斯坦却和他完全相反，是彻底的浪漫主义者。埃西波娃不只是莱谢蒂茨基的妻子，她也是独当一面的钢琴大家，有自己的见解，教法和莱谢蒂茨基不同。我想他们三人彼此不同，但都是非常杰出的人物，也都注重音色和音响。



巴什基洛夫与恩师戈登维瑟浮雕像（Photo credit:焦元溥）

焦：您到了莫斯科音乐学院和戈登维瑟学习，可否谈谈这位传奇教师？

巴：戈登维瑟不但是了不起的人物，更是历史的见证。他认识托尔斯泰、拉赫玛尼诺夫、西洛迪（Alexander Siloti，1863—1945）、斯克里亚宾等人，是我们和那伟大时代的联系。就钢琴学派而言，戈登维瑟是传统俄国学派和新兴苏联学派之间的桥梁。当我到莫斯科音乐学院时，他已是院里唯一的传统大佬。许多人认为他的教学非常传统、理性，也有点老派，但我实在自他那里学到很多。

焦：您的演奏和个性向来以热情奔放闻名，当年有没有人建议您和涅高兹学习？

巴：我的个性的确比较热情，许多人也说我适合涅高兹，但戈登维瑟的确教给我很多，特别是理智的解析。或许我和戈登维瑟学，才是更平衡的选择。他刺激我发展出清晰的思考，无论演奏如何热情洋溢，思路仍然必须保持冷静。许多人认为我在舞台上的演奏是全然自发的，这完全不正确！无论我的演奏听起来有多自由，我都事先思考过所有的情感和句法。当我开始教学，戈登维瑟对我的教导就更显得重要，让我更能发现学生的问题。

焦：您后来成为他的助教，也是他最后一位助教，可否谈谈您的感想？

巴：哈哈！说到当戈登维瑟的助教，这可有很多故事。我的个性和演奏风格正如你所说的外放，我也不算是戈登维瑟的典型学生，我的演奏更和他其他学生不同。以前我和他学习时，有时还会为了意见不同而争吵，吵到教室外头都听得见。戈登维瑟的杰出学生很多，不乏技巧超卓的名家，像是贝尔曼（Lazar Berman）。更何况贝尔曼他们已经跟了戈登维瑟十多年，我和他学习的时间远比这些人短，大家认为贝尔曼理所当然应该成为戈登维瑟的助教，但怎么可能呢？最后居然不是贝尔曼，反而是巴什基洛夫！我没开玩笑，很多人到现在都不相信当年戈登维瑟指派我做他的助教，让我接了莫斯科音乐学院的职位，生气到现在！那时很多学生不只不了解，还不承认我是助教呢！

焦：这样的反应也实在太夸张了。但您自己怎么看戈登维瑟当年的决定？

巴：说实话，我也有点意外，但仔细一想其实有迹可循。大家都说戈登维瑟正统、古板，但如果你看他晚年的日记，他的内心话写得非常感性，你会掉眼泪的！戈登维瑟没有大家想象的板正，他还是很浪漫的人，他的演奏也比一般人想的要浪漫。他不只是巴赫和贝多芬专家，他的舒曼也弹得极好，感性而深刻。我想人会改变，戈登维瑟晚年一定想法、甚至个性都有改变，所以选择我来当助教。我当他学生时虽然常和他争吵，但这么多年下来，我发现他的教导和想法其实已经成为我的一部分，只是我当时未能察觉。

焦：戈登维瑟一项非常著名的教法，是让学生单独演奏巴赫赋格中的某一声部。您是否也这样教？

巴：我了解他这样做的要领，但我以不同方式要求。我觉得对有天分的学生而言，与其抽考他们赋格曲的某一声部，还不如让他们演奏完整的赋格，但每次强调不同声部。这样他们既能够看清每一条旋律，也能知道完整作品，还能训练手指控制力与独立性，可说一举数得。

焦：戈登维瑟早期学生之一的芬伯格，后来成为莫斯科音乐学院四大名家之一。为何人们把他独立成一派，而不归为戈登维瑟学派的一员？

巴：这有很多原因。首先，戈登维瑟指导芬伯格时还很年轻，只比芬伯格大十五岁。他们两人年纪相近，可说属于同一世代。此外芬伯格

是非常杰出的钢琴大家，也是作曲家。他的演奏建立起崭新的诠释视野，特别在巴赫、贝多芬、舒曼、斯克里亚宾等作曲家上有特别伟大的贡献。他的巴赫两卷《前奏曲与赋格》录音，是我觉得最具启发性、也最精彩的演奏之一。芬伯格在演奏与诠释上的伟大成就，让他得以自成一派。然而区分他们的关键，或许还是芬伯格的演奏风格和戈登维瑟完全不同，甚至可以说正相反，他们的巴赫就是最好的证明。不过他们非常欣赏彼此，芬伯格对戈登维瑟始终很敬爱，戈登维瑟也相当推崇芬伯格，我可作为见证。

焦：那伊贡诺夫学派的门生呢？像是奥伯林和费利尔等等，他们是否就比较和伊贡诺夫相似？

巴：我不觉得。我认为就艺术表现而言，费利尔并不那么接近伊贡诺夫。不过既然提到伊贡诺夫，我必须说我认为他是最伟大的老师。这不只是因为他教了五百多名学生，而是他的方法、启发性以及对教学的投入。他教学很有技巧，又能发展学生的个性，五百名学生各个不同，更有奥伯林、费利尔、格林伯格等超级名家。当年的四大巨头都是个性和艺术观非常不同的音乐家，而我觉得伊贡诺夫是四人中最杰出的老师。薇莎拉兹女士和这四位皆熟，她也最喜欢伊贡诺夫的教学。伊贡诺夫学派尤以音色和声音见长，那真是伟大的成就！那声响美丽又感性，让人闻之落泪——那种眼泪不是激动之下的产物，而是受到深刻感动后，默默流下的泪水。

焦：涅高兹呢？您对他有何看法？

巴：他当然也是了不起的人物，非常好的老师，但和伊贡诺夫相比，我觉得他是运气好，收到里赫特这位绝世奇才，让他声名大噪。世人都知道涅高兹那本名著《论钢琴表演艺术》（*The Art of Piano Playing*），可是依我之见，芬伯格写的《论钢琴表演艺术》（*Pianism as Art*）更有系统，立论更严谨，西方世界却不知道。这实在很可惜。

焦：刚刚讨论了莫斯科音乐学院的四大巨头，可否请您谈谈俄国钢琴学派的发展？

巴：俄国钢琴学派从过去到现在有很大转变。最初的俄国学派，以安东·鲁宾斯坦、埃西波娃、拉赫玛尼诺夫、列文涅（Josef Lhévinne, 1874—1944）、西洛迪等人为代表，这些人几乎都来自圣彼得堡，或受圣彼得堡的方式训练，然而接下来就进入以莫斯科为中心的苏联时期。学派不是一两位天才人物的成就，而是一代代人的表现。现在的俄国钢

琴学派，最著名的代表应属索科洛夫、普雷特涅夫、瓦洛多斯（Acardi Volodos，1972—）等人。然而现今学派的变化比以前剧烈。现在信息传播快速，交通便利，国家之间也不像以前封闭，交流变化都很快。由于技巧训练大幅进步，有天分又受到良好教育的人，的确可在18岁前就掌握所有技巧，现在的音乐家也比以前要早开展演奏事业。只是很遗憾，今日多数人都太现实，只知道事业、名声、金钱，却不知道追求艺术。

焦：俄国学派怎样教导学生？让学生学什么曲目？

巴：贝多芬、肖邦、李斯特当然是钢琴家最想在音乐会上演奏的，但在教学上，我们对所有重要作曲家都很重视，教学曲目可说非常平衡。事实上，我可说俄国钢琴家非常喜爱舒曼和勃拉姆斯，在这两家下了很大的功夫。俄国曲目是我们的文化，我们当然演奏，德彪西和拉威尔这两位伟大法国作曲家也很重要。至于最困难的，大概就是莫扎特！不过每位钢琴家都有长短处，他们都必须克服自己的缺点。比如说对里赫特和尤金娜而言，肖邦就非常困难。如果他们想演奏肖邦，就必须花更多时间研究。

焦：法俄两国以前文化交流非常密切。俄语曾被认为是低俗语言，俄国上流社会以法语沟通。德彪西曾担任梅克夫人（Nadezhda von Meck，1831—1894）的三重奏成员，他的创作也深受穆索尔斯基影响。然而到了20世纪，两国的文化交流似乎一下子断了。您怎么看俄国所受到的西方影响？

巴：法俄之间的确有很深的文化交流。如此文化情感即使在拿破仑攻打俄国之后都没有改变。战争时当然中断，战后又立刻恢复了，完全不受影响。然而法国影响其实来自凯瑟琳女皇，在她之前则是彼得大帝，而他的西化标杆是德国。直到20世纪，莫斯科都还有一些区域住着大量德国后裔。所以俄国先受德国影响，后来才有法国影响。法国影响一直是主流，到了20世纪十月革命后，德国影响又成为主流。到了现在，我想英语和美国影响了全世界，俄国也不例外。

焦：俄国钢琴家似乎很少演奏法国作品。

巴：不会呀！很多俄国钢琴家都弹法国音乐！涅高兹弹，索夫罗尼茨基弹，里赫特弹，吉列尔斯弹，费利尔弹……我自己也弹！

焦：但法国曲目鲜少出现在新一辈俄国钢琴家的音乐会之中。

巴：这倒是，那是因为现今钢琴家愈来愈重视大音量，却不追求音

质，声音愈来愈夸张、粗糙、爆裂。法国音乐讲究细腻的音质与音色变化，音色甚至是音乐的核心。现在的演奏者，不只是俄国钢琴家，都很难做到这一点，自然也就不太演奏法国音乐，但这不是说俄国钢琴学派训练出来的钢琴家做不到。邓泰山（Dang Thai Son，1958—）的演奏就能完美达到音色与音质的要求，他演奏的法国音乐也极为精湛。

焦：但我可以说俄国学派对法国音乐并非全盘接受吗？像弗雷的钢琴作品就几乎不被俄国钢琴家演奏，顶多演奏他的室内乐。

巴：邓泰山很喜爱弗雷，他的弗雷也弹得极好，极具说服力，但我不演奏弗雷。对我而言，他仅是二流作曲家，作品有显而易见的缺点，不能和德彪西与拉威尔相提并论。如果要演奏，我还是只愿意演奏法国音乐中最好的作品。

焦：您现在在西班牙教学，我很好奇您对西班牙音乐的看法。

巴：西班牙音乐有很多杰作。我最喜爱索尔（Antonio Soler, 1729—1783），他的奏鸣曲真是精彩，有些甚至比斯卡拉蒂的还精彩。近代中阿尔贝尼兹、格拉纳多斯、图里纳、法雅等人的作品也很优秀，我自己则格外喜爱蒙波的音乐。

焦：相较于法国音乐，俄国钢琴家弹西班牙音乐者更是少之又少。

巴：俄国钢琴家还是弹，但像阿尔贝尼兹和格拉纳多斯等人的作品，对我们而言显然太老式了。作品虽然杰出，但就是过时，我们比较提不起兴趣。

焦：您和小提琴家贝索尔德尼（Igor Bezrodny，1930—1997）和大提琴家柯米彻（Mikhail Khomitzer，1935—）合组的三重奏非常有名，我听了你们录制的柴科夫斯基三重奏，实在是精湛演出。可否谈谈您演奏室内乐的心得？

巴：录音成果是很杰出，练习过程却吵翻天，甚至快打起来了呢！室内乐的重要无须赘言，它就是很重要！但这也是必须从实做才能学习的艺术。最好的室内乐伙伴像是盟友：我们为了共同目标而努力，但大家对于共同目标该是什么，却有不同意见，因此必须说服彼此也必须适时妥协。为了大局而妥协，并不是放弃自己的想法，而是知道为了达成艺术目标，不只有自己的方法，还有别种方法，以及属于我们这一队的方法。这对通常都是一个人练习与演奏的钢琴家而言格外重要，室内乐所带来的收获，不只是音乐与艺术上的进展，也是对人性与心理的了

解。

焦：您不只是著名的演奏家，也是著名的教育家，门下出了阿列克西耶夫（Dmitri Alexeev，1947—）、布洛赫（Boris Bloch，1951—）、德米丹柯（Nikolai Demidenko，1955—）、邓泰山、涅柏辛（Eldar Nebolsin，1974—）、瓦洛多斯、科祖金（Denis Kozhukhin，1986—）以及令爱巴什基洛娃（Elena Bashkirova，1958—）等名家，真是成果辉煌。可否请您谈谈一位好老师必须要有怎样的条件？

巴：当老师必须能够了解学生的优缺点和艺术个性，针对音乐与学生特质来引导他们发展出自己的个性。换言之，老师只能给予大方向与原则，不能够强加自己的意见给学生，所以并非每位音乐家都是好老师。索夫罗尼茨基是非常好的钢琴家，非常特殊的艺术家，但他的教学方式，却是要学生弹得和他一样，不容许意见和他不同。这怎么行呢？我们都知道他的确非凡，在许多乐曲上建立了极为权威的诠释，但无论他有多权威，当老师时还是要听学生的意见。比较好笑的，是我有次在小音乐厅听他的学生表演，发现索夫罗尼茨基竟然躲在后面，非常怕听到自己学生的演奏，真的很有趣。

焦：中央音乐学校中有很多杰出老师。他们并非杰出演奏家，却能指导学生练出惊人技巧，这是怎么一回事？

巴：当老师和演奏家不同。许多演奏家具有高度天分，从小在学习技巧上就没遇到问题，不用怎么练。这样的人，不见得知道如何当老师，也不见得能解决学生的问题。相反，许多人在学生时代不见得是很好的演奏者，但他们能理解并分析技巧，后来成为很好的教师。此外，作为一位真正成功的教师，还要深刻理解音乐。我才参加提马金（Evgeny Timakhin）的葬礼回来，他就是一位非常出色的教师。他很知道学生的需要，并且帮助学生掌握技巧并发展出自己的音乐。虽然他从来不是一位演奏家，却给予学生极好的训练，在中央音乐学校教出了普雷特涅夫、波格雷里奇（Ivo Pogorelich，1958—）、费尔茨曼（Vladimir Feltsman，1952—）等钢琴名家，是非常受到敬重，把心力奉献在教学的好老师。



巴什基洛夫风云际会的一班：左一阿列克西耶夫、左三德米丹柯、左四邓泰山、右二布洛赫（Photo credit：邓泰山）

焦：您如何指导学生开始研习一部新作品？

巴：研究一部作品之前的准备工作非常重要。如果我的学生要弹贝多芬的钢琴奏鸣曲，他必须先研究贝多芬的相关作品。没有听过贝多芬的交响曲，根本不可能演奏好贝多芬奏鸣曲。不只是相关音乐作品，他也必须了解当时的文学作品和那个时代的音乐风格。再者，演奏者必须要直接面对作品，和作品相处，掌握作品的创作概念与精神。他可以听其他人的演奏，但不能照别人的意见，最好是建立起自己的诠释观点后再比较别人的见解。接下来，就是技巧与细节琢磨。这可能要花很长时间来掌握：演奏者必须就乐谱上每一个指示提出见解，并以技巧表现出自己的见解。有的时候学生就是不能突破，不知道自己缺了什么。这时我会建议他把作品放下来，过一段时间再回来看，往往就能旁观者清。

焦：您可否提供一些练习上的建议？

巴：最好的练习方式，就是不用踏瓣练习，这样才能清楚听到每一个音符，才能掌握每一个细节。踏瓣是一门非常高深的艺术，必须细心研究，而非当成遮掩自己技巧缺点的工具。我还是要强调，无论如何苦练技巧，练习时一定要把音乐放在心里，知道音乐才是真正的目的。现在很多人认为钢琴演奏就是“大声”和“快速”。错了！大错特错！“大声”和“快速”只代表一件事，就是“大声”和“快速”，和音乐没有必然关系。身为音乐家，一定要以音乐为出发点。

焦：无论是您自己演奏或指导学生，您如何找到传统与创意间的平衡？

巴：我认为音乐家演奏一部作品，最好先思考此曲诠释的界限在何处。把界限定出来，知道什么样的诠释是“过分”，接下来回过头思考此曲的核心精神与诠释要领，由此作品最基本的原则开始思考。知道边界，知道核心，演奏者便可反复推敲琢磨，找出自己的诠释。我不反对演奏者改变些细节，主要的精神与原则却绝对不能改变。第二个大原则，是乐曲所处的时代风格。演奏者不可以把巴赫弹成李斯特，李斯特弹成拉赫玛尼诺夫。古尔德（Glenn Gould，1932—1982）就是一个很好的例子。他的某些巴赫，演奏技巧无懈可击不说，更是惊人无比的天才之作。你可以听出来他的与众不同，但那真是精彩出众。然而古尔德也演奏出许多完全破坏作品逻辑的演奏，让我听了发笑。你听过他演奏的贝多芬《热情奏鸣曲》吗？

焦：当然。特别是他在第一乐章的慢速和句法，我几乎都认不出来那是《热情》了！

巴：他完全没表现出此曲的精神，还破坏性地演奏乐谱上的指示。不过人们可以非常盲目。我可以告诉你一个好笑的故事：有次我在莫斯科举办的全苏联钢琴教师研习会上做了一个测验。我播放一首乐曲的不同演奏版本，但不告诉听众是谁弹的，看看他们的反应与感想如何，并要他们猜演奏者。当我播放古尔德的《热情》，教师们都很惊讶，“这人是疯啦！”“怎么可以这样弹？完全不对呀！”“太过分了！完全没照贝多芬的指示嘛！”大家纷纷表示这个演奏实在古怪透顶，有人却独排众议，说：“这不是古怪，这是天才之作！”其他老师听了非常不同意，说这样乱七八糟的恶搞怎么可能是天才之作？“这当然是天才演奏，因为我听过这张录音——这是古尔德的演奏，而古尔德的演奏一定是天才之作！”

焦：哈哈哈！

巴：是呀！但别嘲笑他，很多人都和他一样，只看名字而不思考内容，认为著名大师的演奏就一定是好的。到现在多数人还是没有辨别能力，只会人云亦云。唉！这也就是名声的力量呀！

焦：古尔德当年到苏联访问，因为他演奏许多被当局禁止的十二音列作品，许多教授甚至不敢听。成长于苏联，您如何看政治对音乐家的影响？

巴：苏联时期来自政治的控制和压迫，非亲自生活其中，否则难以想象。那时每个人都在受苦。当然有里赫特这样的例外，但他真的就只是一个例外而已。如果不加入又想有良好事业，那么他必须非常有智慧地面对各种状况，永远让自己保持正确——但不能违背自己的良心。这真是太难了！看看吉列尔斯、奥伯林、费利尔、扎克、奥伊斯特拉赫这一代音乐家，他们都没活过70岁！我觉得正是因为他们必须面对如此可怕的压力，天天和自己的良心对抗，所以才不长寿，而这是何等的悲剧！

焦：然而费利尔也是党员，但他几乎不被允许出国演奏。

巴：服从当然不是保证。当局对音乐家的意见和评价，我们局外人永远不会知道。

焦：您自己又是如何面对？

巴：我的演奏事业当然也受到影响。我有很长一段时间出国演奏常被限制，后来突然有八年可以自由出国演奏，但之后又被封锁，完全出不去。这一切都由不得我，但我心安理得。我从没有写信去告发人，也没做任何违背良心的事。对我而言音乐才是最重要的，到何处演出并不重要。在我不能出国演奏的日子里，我在苏联一年也是有五十到五十五场演出，一样得用心研究音乐和练习，我也仍然在莫斯科音乐学院教书。

焦：身为苏联顶尖钢琴家之一，您年轻时也一定被指派代表国家参加比赛，但您似乎不是比赛型的钢琴家。

巴：我完全不适合比赛。即使是我的音乐会，上台演奏的前几分钟都感觉不自在。这也是我通常不在音乐会第一首曲子排巴赫作品的原因——在复音音乐里，演奏者实在不可能隐藏自己的紧张！

焦：但您还是参加了1955年的隆—蒂博大赛，还得到冠军呢！

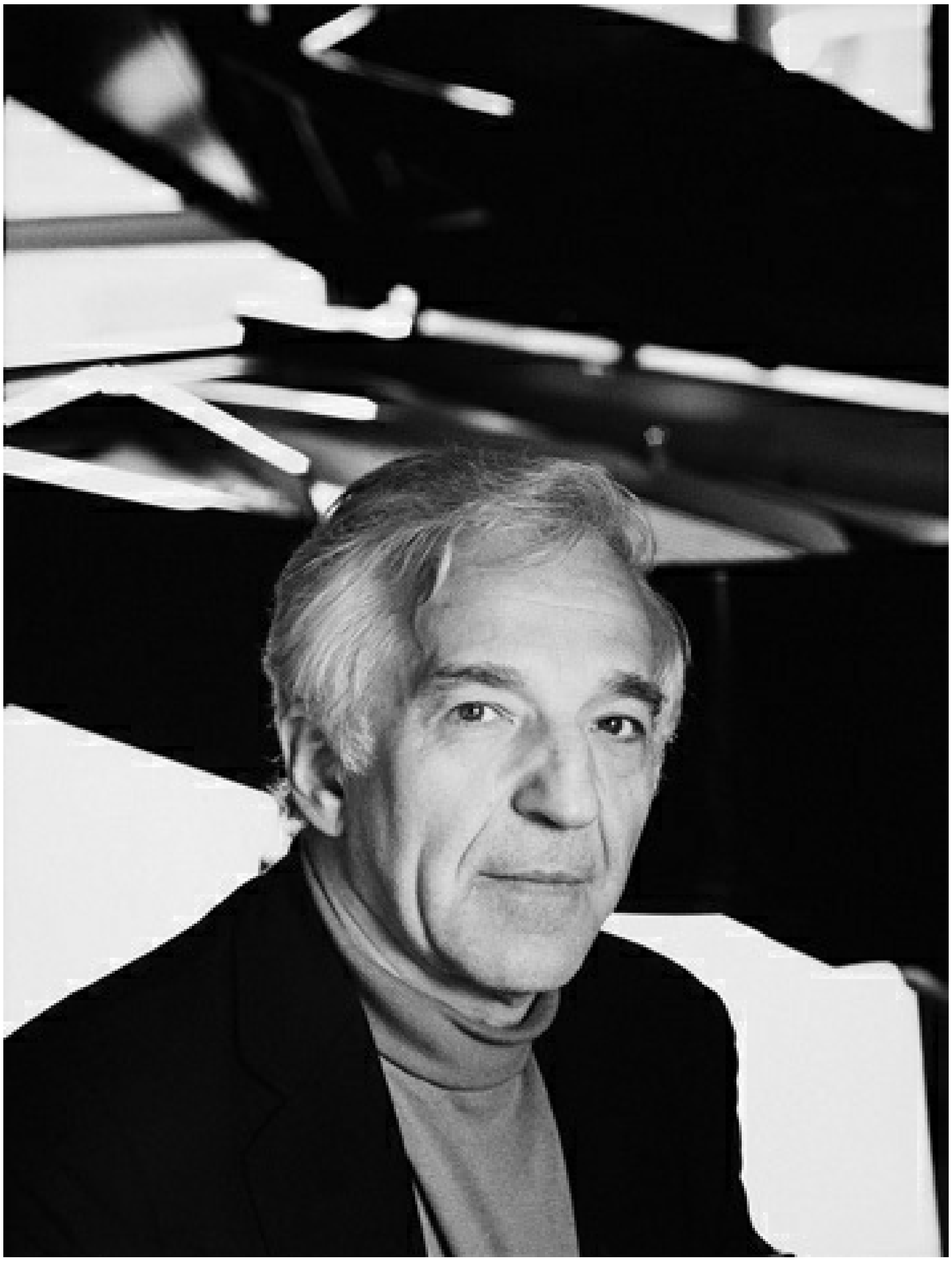
巴：那是我唯一一次参加比赛，即使是那次我都没能好好准备。我到比赛前一周，才知道我练错了指定的贝多芬奏鸣曲，只得拼命赶在上台前学好该学的那首。比赛结束时，评审团计算分数后得不出结果，认为第一名从缺。这时玛格丽特·隆说话了。她说既然这是以她为名的比赛，所以她有权力把第一名颁给她认为最优秀的参赛者，也就是我。所以我能得到这个奖，完全要感谢她。

焦：从您成长过程到现在，有哪些钢琴家曾经影响过您？

巴：我年轻时能接触的信息很有限，影响我的就是我所能听到的钢琴家，像是里赫特、吉列尔斯、索夫罗尼茨基等等。后来我能出国演奏，自然也听到更多演奏会，买到许多苏联买不到的唱片，认识更多音乐家。现在我还是听很多演奏，但我必须诚实地说，有时影响我的竟是学生的演奏。像德彪西的《烟火》（*Feux d'artifice*），我自己弹，也听了很多录音和现场演奏，但没有一个人弹得比邓泰山好。他在我课堂上的演奏，就是我听过此曲最好的演奏了。现在鲁普（Radu Lupu，1945–）和索科洛夫的演奏，也常令我感动。我没有所谓最喜爱的演奏家。我欣赏很多演奏家，但不是说他们演奏的每一个音我都欣赏。只要在音乐会能够被一个音感动，学到音乐家对那一个音的见解，那场音乐会就值得了。

阿什肯纳齐

Vladimir Ashkenazy, 1937—



1937年7月6日生于苏联高尔基，阿什肯纳齐6岁在中央音乐学校习琴，后于莫斯科音乐学院和奥伯林学习。他1955年得到肖邦钢琴大赛亚军，1956年得到比利时伊丽莎白大赛冠军，1962年则和英国钢琴家奥格东（John Ogdon，1937—1989）共获柴科夫斯基大赛冠军。1963年他与妻子在旅行途中投奔自由，旋即在西方大放异彩，1969年起在冰岛首次以指挥身份登台，之后更逐渐将重心移往指挥，但仍保持钢琴演奏与录音，是20世纪后半叶最活跃的音乐家之一。他和经纪人帕罗特（Jasper Parrott）合著有《边界之外》（Beyond Frontiers），详述其脱离铁幕的心得。

关键字：奥伯林 投奔自由 肖斯塔科维奇（作品、诠释）《见证》苏联 普罗科菲耶夫（管弦配器）拉赫玛尼诺夫（作品、诠释、演奏、观感）克莱本

访谈时间、地点：2005年9月，香港；2009年8月，电话

焦元溥（以下简称“焦”）：您从小就是钢琴神童，在莫斯科音乐学院则成为奥伯林的学生。可否请您谈谈成为他学生的经过？

阿什肯纳齐（以下简称“阿”）：我从小就在莫斯科学习。进入莫斯科音乐学院之前，我和孙巴特延（Anaida Sumbatyan，1905—1985）学了十年。她是非常好的老师。当我要选择音乐学院老师，她建议我和奥伯林学。

焦：为何她会做此建议？是因为奥伯林比较有纪律？

阿：我那时已经很有纪律，不需要人逼就会认真练习。孙巴特延的确有非常明确的理由，但我现在记不得了。我还记得的，是她认为涅高兹是非常自由、诗意、艺术化的音乐家。他总是那么开心地讲大堂课，但被他指导的学生得自己去找答案。虽然他是那么了不起的人物，但她认为我那时需要明确而专注的指导，奥伯林最适合我。我不知道她的意见对不对——说不定她错了，说不定我在涅高兹那里会发展得很好，但历史无法重来，我们无法知道究竟谁对谁错。

焦：奥伯林是怎样的老师？

阿：其实我没有常弹给他听。我也不知道为什么，但事实就是如此。我倒是多弹给他的助教泽姆林斯基（Boris Zemlyansky）听。他是极好的老师，真的关心学生的发展以及他所给的要求。由于我那时已经

得了奖，是他极优秀的学生之一，他知道也相信我的潜力，也要我清楚自己的潜力，因此格外认真并严格要求。和他上课，我永远无法只能弹得“好”——我一定要弹得“非常好”！每次上课，他永远对我说：“这不够好！你可以弹得更好！”逼我发挥极限，甚至再超越自己的极限。我对泽姆林斯基有无尽的感谢，一如我对孙巴特延的感谢。他们两人是非常不同的老师，但各自在我不同时期提供最适切的教导和帮助。奥伯林则像是沙皇一样自高处给予提点，大方向上予以指导。他是非常温暖、高贵的好人。当然他也是很好的老师，但由于泽姆林斯基的要求那么严格，所以我其实不太需要奥伯林的指导，但我对他一样感谢。

焦：我们都很清楚您当年离开苏联的原因。然而，您为何有勇气做如此决定？

阿：这完全来自我的妻子。她原籍冰岛，后来住在伦敦；因为我岳父年轻时在伦敦学习，之后也住伦敦。她到莫斯科学钢琴，我们在莫斯科相识并结婚。我们1963年去伦敦演出时，内子给我强烈的支持，让我有勇气在伦敦待下来。如果没有她，我大概不敢做这决定。即使还是做此决定，我的生活会难以置信的困难。

焦：您近几年来致力于肖斯塔科维奇的研究，让人尽可能清楚看到这位作曲家的真实面貌。然而，即使有那么多人为《见证》（Testimony）一书所描述的苏联现实做证，许多西方学者，特别是英美学者，仍然坚称《见证》是不值得参考的伪作。您怎么看这些言论？

阿：我的意见是，了解肖斯塔科维奇的基础，在于了解苏联的真实状况；了解苏联的真实状况，却是丝毫不容易。苏联体制的性质与规模，是人类历史上首见。许多西方世界的人没有经验，也就无法体会，甚至无法想象这种制度如何运作，导致他们不知道如何面对。当人面对外来事物，有些人选择逃避，完全不去了解；有些人试图了解，却是用原有的逻辑与经验，用自己熟悉的认知去比附解释外来事物，但这样的解释往往失真。

焦：就像各种语言都有无法翻译的名词，必须亲自生活在那个社会才能知其意义与用法。

阿：完全正确。许多肖斯塔科维奇研究的错误，就在于他们的比附解释和苏联现实大相径庭，甚至许多亲自到过苏联的学者都犯下这种错误。

焦：这是什么原因？难道他们只想见到自己想见的东西吗？

阿：可能是，但更可能的原因是他们的苏联考察都是由苏联政府安排，因此只会见到政府希望他们见到的人，听到政府希望他们听到的话。这些西方学者不知道或不愿意承认，他们都在苏联的监视之下，其实也就是控制之下。他们的一切所见所闻都在苏联的安排之中。有些学者以为他们得到些珍贵资料而沾沾自喜，殊不知已经成为苏联对外宣传的棋子，导致研究成为一厢情愿的心得，甚至沦为苏联的广告。如果他们能访问到任何他们想访问的人，在不被监视的情况下访问，我相信结果会有所不同。当然也有例外，像学者康奎斯特（Robert Conquest）就似乎本能地了解苏联生活的现实状况，像科学家一般研究苏联。但像音乐学者费伊女士（Laurel E. Fay）的肖斯塔科维奇研究，就显示出她完全不了解苏联。

焦：那时苏联会对音乐研究者予以监视吗？

阿：当然。西方人要去苏联，必须申请签证。一般旅游签证可能给几周，审核也是一般过程。但如果是以研究肖斯塔科维奇的身份申请，那核发的签证会完全不同——研究肖斯塔科维奇，其实就是研究苏联生活。对苏联官方而言，研究肖斯塔科维奇等于研究他们自己，当然要监控。这样的签证就不只是外交部的事，必须也通过文化部和KGB审核，并派人监控。

焦：只是不少西方学者都以去过苏联来合法化自己的著作，认为他们知道苏联的一切。

阿：认为自己知道一切的人，必然无知。我在苏联出生、成长并学习，到26岁才离开。大家别忘了我当年和苏联许多重要人物皆有接触，也经历过和官方的冲突。身为当时一位杰出的年轻音乐家，我认识所有关键的人，对苏联这国家有许多正面与负面的亲身经验。我必须说从我，以及许多曾亲身体验并生活于苏联的朋友，包括内子，我们都知道真实情况如何。像费伊的学者不少，但他们对肖斯塔科维奇的理解却完全错误。

焦：但总是有人宣称他们可以秘密访问到特别的人，得到特别的资料。

阿：当然这些研究者可以宣称见到一些特别的人，得到特别信息，但任何在苏联生活过的人，都知道要摆脱监控根本难如登天，对已被监视的对象而言更绝无可能。就算有人愿意和他们说真话，敢说的也很有

限。因为一旦这些西方学者的著作发表，这些人在苏联会遭到难以想象的对待，等于判他们死刑。如果有人认为他们可以进行访问但能逃过监控，我只能说这更加证明了他们根本不了解苏联。

焦：对于能理解苏联现实的人，我想他们知道如何诠释肖斯塔科维奇；然而对苏联现实不了解的人，他们能从乐谱上解读出正确方向吗？像伯恩斯坦指挥纽约爱乐的肖斯塔科维奇《第五交响曲》，他对第四乐章的诠释就和作曲家的想法大为不同……

阿：但肖斯塔科维奇一点都不喜欢伯恩斯坦对此曲的诠释，这是他亲口说的。我认为演奏家只要能认真读谱，就可以知道肖斯塔科维奇的微言大义。伯恩斯坦的诠释从速度上就有很大问题。第四乐章一开始谱上明明写了“勿太快的快板”（Allegro non troppo），他却明显地忽略作曲家的指示，指挥得像赛马一样，拼命狂飙。作曲家的指示不是不能改，但在肖斯塔科维奇还在世的情况下，伯恩斯坦不请教作曲家本人而做这些更动，我觉得并非是尊重作曲家的做法。如果他请教作曲家关于第四乐章的速度，我想后者一定会告诉他不能这样快速地演奏，因为第四乐章的意义是“被强迫的欢乐，被鞭打、被命令下的欢乐”。即使没有《见证》的叙述，单从音乐角度来看，过快的速度也会让这个乐章、甚至整首交响曲结构失衡，让此曲缺乏结束的感觉。伯恩斯坦毫无疑问是杰出音乐家，但他在这里的诠释并不理想。

焦：有个问题我不是很了解。肖斯塔科维奇的音乐那么明确地表现出对政治的嘲讽与批判，为什么他还能够安然无事？就算人们认不出来《第五交响曲》第四乐章的寓意，《第十交响曲》第二乐章不也明确描绘出斯大林的面貌？更何况此曲还是在斯大林死了之后于极短时间内完成，在当时苏联也引起震撼。他音乐里说的话难道还不清楚吗？为何KGB不敢动肖斯塔科维奇？

阿：这是一个很好的问题。当时政治情报单位有些非常聪明敏锐的家伙，但大部分的人都是奉命行事的官僚。这些人或许心里仍有善念，但他们绝对不敢说任何与高层相悖的意见。即使他们从肖斯塔科维奇的音乐中听出什么不妥，他们也不敢往上报告。

焦：为什么呢？

阿：或许因为肖斯塔科维奇是被音乐界公认，最具天分的作曲家之一。当年连斯大林也没有动他，甚至还些许程度地保护他，让他免于真正的伤害。斯大林知道肖斯塔科维奇的价值——他是苏联最好的作曲

家，也是足以让全世界震撼瞩目的作曲家。他不只有音乐上的价值，对苏联而言，更是高度本地文化的象征，具有政治宣传价值。肖斯塔科维奇虽然因为《姆钦斯克县的麦克白夫人》（*Lady Macbeth of Mtsensk*）而遭批判，但斯大林并没有置他于死地；他要观察肖斯塔科维奇接下来的发展。《第五交响曲》虽然不是非常明亮的作品，但全曲毕竟从d小调转到D大调的结尾。即使那个D大调听起来不是很正面——那听起来像是告诉你“要快乐！要快乐！要喜悦！”你被命令非得喜悦不可——那毕竟是一个大调。如果斯大林满意了，底下的人谁敢说第二句话？他们敢多嘴或违逆斯大林吗？决定肖斯塔科维奇合不合时宜的不是底下的KGB，而是高层。根据我的考证，此曲首演后唯一的评论来自一位作家，认为这是杰作，但也就只此而已，政府并未发表任何评论。官方评价要到几个月后才出现，也是正面的。这中间必定经过了一段对斯大林意见的评估与确认，以及对肖斯塔科维奇的观察，最后党的评论才会出现。斯大林，或说党的最高层，才是决定一切并定义一切的人。

焦：我想您的解释应该非常接近苏联现实，这也让我想到当年在纳粹统治下生活的理查·施特劳斯。虽然他和纳粹当局有过多次争执，其雇用犹太人编剧茨威格（Stefan Zweig，1881—1942）和他儿媳妇是犹太人的事实也不见容于纳粹，但他毕竟是纳粹德国最拿得出手的文化招牌，当局认为他“太有名也太有用”（zu namhaft und nützlich），自然不敢动他。

阿：斯大林是野兽，但不是笨蛋。肖斯塔科维奇此曲在型式和旋律上都不算不能被接受，更受到听众的热烈喜爱。此曲在列宁格勒首演后，听众的喝彩持续了二十多分钟，有人还说更长。斯大林和共产党知道这一切。他批判肖斯塔科维奇，肖斯塔科维奇给了回应，回应也能被接受，还得到人民的欢迎。斯大林知道怎样对他的权力最好，也知道肖斯塔科维奇的重要。这是我认为即使肖斯塔科维奇和高层有过许多冲突，最后还是能在苏联平安度过一生的原因。

焦：许多作曲家会以奇特音高、不按道理的设计或配器来表现他们的讽刺想法，肖斯塔科维奇也不例外。但这种想法每个人都能辨识出来吗？有无可能因为他的音乐密码太难懂，让后代音乐家因无法判读而误解？

阿：肖斯塔科维奇的确在形式、素材、主题运用和管弦乐法等许多细节上，提供线索表明心意。他的手法极为天才而精练，意义仍然非常明确，没有因此而削弱音乐本身的力量。任何知道苏联现实状况的音乐

家一定能发现谱中的隐语，然而对于平庸的党员或高层，他们不太可能知道这些。这也是肖斯塔科维奇明哲保身的技巧。KGB只会想“既然斯大林已经认可他的作品，他就是我们的英雄”。对他们而言，一切听起来都很好。肖斯塔科维奇《第六交响曲》就是一个例子。即使第一乐章是不折不扣的大悲剧，终曲却那么快乐。既然结尾很开心，大家也就开心。第七号《列宁格勒》完全反映战争，自然得到党的支持。

焦：那第八号呢？那可是凄惨至极的悲剧。

阿：没错，但那时战争打得一塌糊涂，苏联死伤无数，谁有心力去管肖斯塔科维奇的交响曲？倒是战争结束后的第九号惹了麻烦。斯大林希望肖斯塔科维奇写一首胜利交响曲，但他就是没办法写。我完全可以理解。牺牲超过两千万人呀！在这样残忍又漫长的战争过后，几乎每个家庭都有人丧生，我的家庭也不例外。我唯一的舅舅就在柏林阵亡，距停战只差一周。我母亲家里有八姐妹，唯一的弟弟就这样丧生，才不过十八九岁。肖斯塔科维奇怎么可能无视如此惨烈的死伤与灾祸，为斯大林写一首“胜利”交响曲呢？最后，他写了一首“快乐”的交响曲，但这绝对不是“胜利”交响曲。共产党和斯大林都非常不高兴，而这也是他在1948年被批斗的原因之一。

焦：那时普罗科菲耶夫和哈恰图良也被批斗，但原因很奇怪，竟是因为他们的作品“反民族主义、形式主义”。

阿：我想哈恰图良一定觉得很冤。他用了那么多传统民歌，最后还是被批。不过，那一波攻击的焦点是肖斯塔科维奇。仔细看，那次的批斗名单并不照字母顺序，肖斯塔科维奇名列第一。媒体会这样安排就表示肖斯塔科维奇是主要批判对象。

焦：肖斯塔科维奇作品中常放隐语，但他在《见证》里也很不客气地批评普罗科菲耶夫和斯克里亚宾的管弦乐法。他觉得前者的配器没学好，而后者对管弦乐法的认识，根本“就像猪对橘子的认识一样多”。我们要如何判断，何时作曲家是故意以怪异的管弦乐法表现讽喻，何时是真的写不好而没有特别用心？

阿：这是很复杂的问题。就普罗科菲耶夫而言，管弦乐法并非他的主要考量。他早期自己配器，但成名后，就我所知有时他只是给一些大概的建议，然后交由他的朋友帮忙完成配器。我也觉得他的作品时常听起来厚重，有些地方不必要地缺乏色彩。或许对普罗科菲耶夫而言，乐曲素材比音响效果来得重要。《罗密欧与茱丽叶》是他自己配的，我认

为效果极其出色；但像他的《第六交响曲》，音乐素材确实极好，管弦配器却不够出色。不过作为一位指挥家，我倒不是那么在乎。许多人认为舒曼交响曲的管弦乐法根本是灾难，削弱了音乐表现的潜力。我想这是很难回答的问题，我们只能不断借由深入乐曲而寻求答案。《第六交响曲》许多地方音响非常厚重，一点都不吸引人，但也有些许地方非常好，音响清澄透明，充满色彩。我想演奏者只能够去设想如果此曲完全由普罗科菲耶夫配器，那会有如何声响。基本上，我同意肖斯塔科维奇对普罗科菲耶夫管弦乐法的批评，但对于斯克里亚宾，我就有不同的看法了。

焦：可是斯克里亚宾的管弦乐法不是公认的不够好吗？

阿：那要看你用何标准。对我而言，斯克里亚宾的奇特想法，就需要由特殊的管弦乐法表现；他表现的是一个神秘、超现实的世界，和肖斯塔科维奇所见到的真实世界截然不同。我能够自斯克里亚宾的想象和表现方法中得到共鸣，因此他的管弦乐法对我可谓合理。不过，伟大作曲家通常对同行有极为刻薄的评论，肖斯塔科维奇也不例外。因为作曲家是创造者，创造自己的世界，当他们看别的作曲家的世界，往往无法接受。我认识一些很平庸的作曲家，他们不喜欢贝多芬、不喜欢理查·施特劳斯、不喜欢瓦格纳，批评他们的写作甚至音乐想法，因为他们都是错的……如果平庸作曲家对伟大人物都还看不惯成这样，更别提像肖斯塔科维奇这样极度天才的作曲家了。

焦：肖斯塔科维奇演奏自己的作品，多半以惊人快速呼啸而过。您觉得这是他想要的诠释，还是他隐藏情感的方式，或是另有原因？

阿：我不觉得他这种速度具有诠释意义或是为了隐藏内心情感。我认为答案很单纯，就是钢琴演奏并非他的强项。我们可以明确感觉到他演奏自己作品中所呈现的不安全感，结果就是缺乏良好控制，时常给人不必要的慌乱与快速。就我所知，我的同行们绝大多数都不会学习肖斯塔科维奇演奏他自己作品的方式。

焦：就钢琴家的立场，您觉得肖斯塔科维奇最杰出的钢琴作品为何？

阿：《第二钢琴奏鸣曲》和二十四首《前奏曲与赋格》无疑是他最好的钢琴作品。后者是他被批判后的创作，的确把许多内心话写进其中。但容许我提醒你，许多首难度之高可非得要有超绝技巧方能演奏。《第二钢琴奏鸣曲》也是非常深刻的作品。对我而言第二乐章虽然仍是

个谜，首尾乐章真的深深感动我。

焦：您刚录完拉赫玛尼诺夫钢琴作品全集，更指挥过他很多管弦乐作品，可否也特别谈谈他？他很受欢迎，但或许也正是因为太受欢迎，所以总有人对他有成见。

阿：我知道你说的是什么。有次我指挥捷克爱乐乐团，我问一些团员对拉赫玛尼诺夫的看法，他们说："哦，那就像是电影音乐。"他们怎么能说这种话？我没有继续讨论，直接就走了。

焦：您怎么看他的作品？

阿：这是非常个人化的音乐，要讨论并不容易。他的音乐写作非常"自发性"。对他而言，谱曲是非常直接地表达他的音乐思维所要表现之事。当然他有很好的写作技巧，会巧妙组织素材，但这种"自发性"的感觉从未离开他的作品。事实上我可以说，所有他最杰出的创作，都来自非常直接的灵感。他是那么慷慨、自发地写出他的音乐，而这深深吸引了我——虽然，就像我刚刚提到的，有些欧洲人对如此诚实的音乐，居然给予相当负面的评价。有次马泽尔（Lorin Maazel，1930—2014）在柏林指挥拉赫玛尼诺夫《第三交响曲》，结果晚报上写这是"日瓦戈医生音乐"。你能想象这种事吗？

焦：弗莱雷（Nelson Freire，1944—）也和我说过，拉赫玛尼诺夫在德奥地区不太受评论欢迎，这和普契尼的处境很像。

阿：不过我不愿意对某一国家或民族下断言。当然有些态度或偏见可能存在，但要改变说不定也很容易。比方说我担任柏林德意志交响乐团总监时，在任内最后一年排了拉赫玛尼诺夫的《死之岛》。你知道吗？团员好爱这首曲子，音乐会后跑来告诉我："真是一部精彩的作品！为什么我们以前没有演奏过？"

焦：您怎么看拉赫玛尼诺夫的钢琴演奏？

阿：毋庸置疑，他是伟大的钢琴家。他拥有非常大且好的手，非常灵敏的耳朵，超绝演奏技巧，以及对钢琴声响的绝佳感觉，对钢琴的掌握登峰造极。此外，他不只是以大钢琴家的身份，也是以大作曲家的身份在弹琴。这一点区隔出他和其他钢琴名家；虽然其他钢琴家或许也能谱曲，但他们没有拉赫玛尼诺夫那样突出的作曲心灵，能透视所演奏的作品，全然了解自己在演奏什么。许多人能把钢琴弹得很好，把音符弹得很清楚，却不见得能把音乐弹得很好，演奏不是都有意义。这样的钢

琴家其实是多数，而像拉赫玛尼诺夫这样的音乐家，实在太少了。

焦：如果仔细分析他留下的钢琴演奏录音，就会发现拉赫玛尼诺夫的演奏相当特别，较少他那个时代的演奏风格，像是左右手不对称或是相当自由的弹性速度之类。

阿：的确，虽然他还是会有左右手不对在一起的演奏，但非常少见。附带一提，许多现在的钢琴家，包括年轻人，左右手也不对在一起，而且是愚蠢地不对在一起。我实在很讨厌这种演奏。拉赫玛尼诺夫所用的弹性速度也远比他的同侪要节制，不会夸张泛滥。我认为这是他领先时代之处。毕竟，什么是“弹性速度”（rubato）？我甚至不喜欢这个名词，因为“弹性速度”根本是假议题，真正的议题是“音乐应当怎么表现”，怎样才能让音乐流动，如人呼吸或歌唱。音乐的行进必须自然，必须和谐，不能扭曲。演奏者的任务是透过良好的组织和设计，正确传达出乐曲的意义并使听者感受到音乐，而不只是听到音符。太多演奏者扭曲音乐，把音乐改得面目全非。当然，拉赫玛尼诺夫仍是他所属时代的产物，不可能完全脱离当下的时代风格，因此现在有不少人批评他的演奏。但如果你比较他和他的同侪，就会立即知道他的不同。

焦：这和他接受的俄国训练有关吗？

阿：我不确定。我觉得拉赫玛尼诺夫的演奏不能以俄国学派视之。他其实在众家之上，超越任何学派风格。这是属于永恒的伟大演奏。

焦：拉赫玛尼诺夫的作品在苏联是否也一直受到欢迎？毕竟他仍算是贵族后裔，十月革命后当局是否禁止演出过他的作品？

阿：的确有过，但那和十月革命没关系。他离开俄国之后，作品在苏联仍被出版。比方说我手上的《第一双钢琴组曲》乐谱，就是1922年莫斯科发行的版本。他的名字有阵子不被提起，作品也不再发行，那是因为1931年他联署了一份由一群俄国流亡人士发起，抗议泰戈尔同情斯大林整肃异己，于《纽约时报》刊登的公开信。在那之后，当局下令禁止演出他的音乐，但那不过两年，情况并不严重。拉赫玛尼诺夫是真正的俄国人，从来没有忘记自己的祖国。德军进攻苏联时，他在纽约为红军募款演奏，苏联对此可是相当感谢。

焦：当您诠释拉赫玛尼诺夫的作品，是否会受到他演奏同曲录音的影响？

阿：我当然不能说没有受到他的影响，但即使有，程度也不大。一

方面我有我自己的个性和想法，另一方面则如我先前提到的，他的演奏即使在所有名家之上，是永恒典范，他仍然是“出自他那个时代”的典范。我和他来自不同时代，演奏风格和表现方式自然不会一样，而这并不是我拒绝他的诠释或影响。当我演奏他的作品，在演奏精神以及诠释想法上的确会受其影响，但我不会复制他的演奏，而是以我自己的方式重新表现。我不会把不属于作曲家想法的面向添加到我的演奏里。有些曲子我和拉赫玛尼诺夫所用的速度虽然相当不同，我仍是以他诠释此曲的精神来演奏，只是用另一个方式表现。

焦：但他往往不照着自己的乐谱弹……

阿：是的，但作曲家都是这样。所有伟大的作曲家都会改变自己的想法，这很正常，也表示这些作品不是死的，而是活的、有机的。音乐是人的表现，当然也关乎人怎么看世界。人的想法会变，音乐也自然会变。

焦：我好奇的是您是否把他录音中所呈现的不同弹法，当成该曲的另一版本？也就是说，钢琴家可以照拉赫玛尼诺夫录音中所呈现的更动（速度、强弱甚至音符）来演奏？

阿：我还是照乐谱弹。作为作者，拉赫玛尼诺夫当然可以改动自己的作品，他有权力这样做。我把那视为另一种可能，而我对他的乐曲非常满意，并不认为需要更动，所以我仍然照谱弹。

焦：最后，请问我们在演奏拉赫玛尼诺夫作品时，最需要掌握的核心价值是什么？

阿：对于任何一位作曲家与其作品，我们都要研究其表现与风格的边界在何处。界限以内，你可以做任何想做的事；如果越了界，就会破坏作曲家或作品的精神。演奏拉赫玛尼诺夫，关键当然是如何展现恢宏长大的线条。他不只这样演奏自己的作品，当他诠释其他作曲家的音乐，也一样演奏出恢宏长大的线条，这也是他再度超越其他钢琴家之处。这又回到我刚刚说的，他是以一位伟大作曲家的眼光来演奏。许多钢琴家不这样弹。他们这边做一点小花样，那里又玩一个小把戏，但这只是让音乐听起来很造作，也很不聪明。我很喜欢和奥尔森（Garrick Ohlsson，1948—）合作演奏拉赫玛尼诺夫；他就有恢宏长大的线条与表达，悠远延展的美妙句法。在我印象中，里赫特也是这等大旋律的拥有者，他的拉赫玛尼诺夫让我非常难忘；吉列尔斯也是顶尖，当然还有范·克莱本。我必须强调，拉赫玛尼诺夫那种恢宏长大的线条，背后其实

是巨大的表达，对生死、对世界的大看法。那是作曲家对于存在、对于宇宙万物的态度，千万别把他的音乐做小了！

焦：说到克莱本，我特别好奇您在四次拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》录音中所呈现的诠释观点变化。您的首次录音（1963年）第一乐章仍演奏短捷版华彩乐段，曲速却比较慢；到了1971年与普列文（André Previn，1929—）的全集录音，第一乐章采取较长大的华彩乐段，演奏速度大幅放慢。如此诠释方向和克莱本当年在柴科夫斯基钢琴大赛（1958年）的演奏相似，我想请问您的诠释是否真的受到他的影响？

阿：我的不同速度和克莱本并未直接相关。我当年很喜爱他的演奏，现在亦然，后来和他也成为好友。我永远不会忘记他在柴科夫斯基大赛上的演奏，有些诠释真是好得不得了，印象最深的是肖邦《幻想曲》、柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》和拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》。他造成的影响极为巨大，但我不觉得那是“来自外国的”；他的老师正是俄国钢琴大师罗西娜·列文涅夫人（Rosina Lhévinne，1880—1976），我会说他的演奏把俄国学派发挥到精神上极为自由的境界。克莱本那时的演奏很难形容——那是建立在娴熟技巧上的全然自发性、纯真与温暖，演奏拉赫玛尼诺夫正需要这种特质，这也是他能征服俄国人心的原因。我那时虽然很年轻，他的演奏仍然启发了我，让我学着以这种歌咏于心的“全然自发性”风格演奏拉赫玛尼诺夫。这是一种演奏态度的影响。我想在某些录音中，我的确试着以他的态度来诠释，但我不希望失去我自己的风格。我并没有照着他的句法演奏，因为我有我自己的性格，但他那种演奏态度确实很迷人，特别是演奏拉赫玛尼诺夫。

焦：您怎么看拉赫玛尼诺夫选择演奏较短小的华彩乐段？您又怎么看这两个版本？

阿：我觉得长大版更符合这首作品的形貌，其音乐发展也更恰当。拉赫玛尼诺夫之所以演奏短小版，我想那是因为他对自己的作品总是很害羞，甚至没信心。我们都听过很多这样的故事，比方说他演奏《柯瑞里主题变奏曲》，只要听众咳嗽声一多，他就跳过一个变奏。我到纽约拜访霍洛维兹，他也告诉我拉赫玛尼诺夫对他说：“演奏我的作品，你爱怎么删改就怎么删改。”——可见他是多么谦虚，也多么没安全感。对他而言，少弹少错，所以在长大版和短小版之间，他挑了短小版。他的第三号录音还删了很多乐段，我可不照他的删减来弹。

焦：那他的《第二钢琴奏鸣曲》呢？克莱本的录音以1913年版为本，但混合部分1931年版，您的录音在第二乐章的版本替换则和克莱本类似。

阿：此曲我喜欢1913年版远胜过1931年版，因此我也演奏1913年版。然而在少数段落，我觉得1931年版的确比1913年版更好，所以我取用，但那也不过二三小节而已。因此对我而言我还是弹1913年版，而非混合版；那二三小节的更动，我则视为拉赫玛尼诺夫本人对原曲的“更正”。至于和克莱本的相似，只能说是我们的想法相同吧！

焦：非常感谢您的慷慨分享。最后，从苏联到西方，从极权到自由，从钢琴到指挥，在经历过这么多之后，您对人生有何看法，对世人有何期待？

阿：我只简单地希望，人们能够尽可能地付出与贡献。身为艺术家，我能做的非常有限。我希望我的音乐，以及我的所作所为，至少能对那些能思考、也愿意思考的人提供一些想法。我希望他们能思考自己在世界上的意义，如何让别人的生活更好，以及如何让这个世界变得更好。相较于那些拥有权力的政治人物，艺术家的力量其实很有限，但我们不该低估。如果有更多人能接触艺术，徜徉在艺术世界里，大家都会更好，都能自我提升。我这样说不是高谈理想，而是很实际地建言。如果艺术能够感动人心，这种感动就可以转化成力量，改变你自己也改变世界。人们常常不去想“我是谁？我在这个世界上能做什么？”常常太功利而不愿意去帮助。生命中有太多事需要思考、需要行动、需要改变。这个世界上有那么多人需要帮助，到处都是战乱、饥饿、灾祸。即使我知道能做的是那么有限，但绝对不能因为能做的少就不去做。只要我们都有共同的梦想，我们就该尽最大努力让梦想成真。

雅布隆斯卡娅

Oxana Yablonskaya, 1938—



1938年出生于莫斯科，雅布隆斯卡娅在莫斯科音乐学院师事戈登维瑟，为其最后的学生。她曾担任尼古拉耶娃的助教，后来也在莫斯科音乐学

院担任教授并任莫斯科爱乐独奏家。她代表苏联在隆—蒂博、里约热内卢和维也纳贝多芬大赛皆获佳绩，并在肖斯塔科维奇65岁生日音乐会上演奏。1977年她移民美国，在纽约林肯艺术中心和卡内基厅演出后一炮而红，并受邀任教于茱莉亚音乐学院。她的演奏技巧精湛且气势恢宏，在演奏、录音与教学上皆有杰出成就。除编校乐谱外，著有自传《我的小手人生》（My Life with Small Hands）一书。

关键字：孙巴特延 戈登维瑟 尼古拉耶娃 反犹主义 苏联 教学 女性音乐家 音乐教育

访谈时间、地点：2004年2月，纽约

焦元溥（以下简称“焦”）：请谈谈您从小学习音乐的过程。

雅布隆斯卡娅（以下简称“雅”）：我的父母都不是音乐家，但他们都喜爱音乐，特别是家父。他是工程师，真正的梦想却是当小提琴家，只因为我祖父过世得早，家庭条件无法支持而作罢。虽然他在他的专业领域相当优秀，仍然以不会拉小提琴为憾。他爱小提琴到就算躺在病床上，也要听小提琴音乐的程度。纵使即将告别人世，意识都模糊了，他还是哼着柴科夫斯基的小提琴协奏曲。不过很有趣的是，虽然我父母那一辈都没有音乐家，可是我和姐姐却成为音乐家，也算弥补我父亲的遗憾了。

焦：令尊会逼迫您学音乐吗？

雅：一点也不！其实不用他逼，音乐对我而言非常自然。我姐姐学小提琴，副修钢琴，我小时候就跟着她去上课。我在还没学钢琴之前，就已经能把听到的旋律在钢琴上弹出来，哼唱之间配上些伴奏，把音乐当游戏。有人来我们家，我可以把所有听过的旋律唱出来或用钢琴弹出来，还开心地接受大家点歌。大人们看了觉得很惊奇，认为我非得学音乐不可。我正式学钢琴后，进步相当快速，一切都很容易。

焦：在莫斯科音乐学院之前，您和克莱涅夫（Vladimir Krainev，1944—2011）、阿什肯纳齐都出于杰出女教师孙巴特延门下。一位教师能拥有你们三位杰出门生，真是成就非凡。可否特别谈谈她？

雅：孙巴特延是位非常神奇的老师。我们笑说她有一个神奇的鼻子，总是能闻出天才。她可没兴趣花时间琢磨一般学生，要的就是天才。她是很好的老师，对学生很关心，而且是真诚的关心。她知道我的

个性、学习、想法与生活，也常和我父母聊天。她可以让每个学生都觉得自己是老师最偏爱的小孩，但她也对学生非常诚实，认真教导并改正我们的错误。

焦：她也演奏吗？

雅：她在课堂上几乎不弹，顶多偶尔弹一些音符而已。她可能怕学生模仿她。不过即使是几个音，仍能展现美丽的音色。

焦：孙巴特延班上有这么多天才，学生之间不会起冲突吗？

雅：若说她的教法有哪一点我不喜欢，那就是她常以刺激的方式让学生进步。她会说“某某人弹得多好，为什么你和他差那么多”这样的话。有时候她是对的，但有时这甚至不是事实，她只是想以此激发我们的竞争心，然后更努力练习。我现在能知道她的用心，可是这样的话常常很伤人，让我常受打击。我知道我当时有多受伤，因此我教学时从不会用如此方式刺激学生。

焦：但许多天才在一起，年纪又小，难免会有竞争心。

雅：那可不一定。我觉得这和成长地方有关。我从小在莫斯科长大。在这里，即使是中央音乐学校，班上都有好多天才。我当年的同学，后来很多都成了国际大赛得主，只是并非都有很好的事业。我和这些天才一起长大，“神童”对我而言根本不特别，自然也不会骄傲或觉得自己突出。上帝给了我音乐天分，并不表示我就得和其他人不同。除了音乐才华，我仍是一个正常人，我也希望是正常人。然而，有些从小地方转到莫斯科来的同学，他们就不是如此。在其成长的地方，可能就只有他们是天才，所以习惯被吹捧，习惯接受赞美，习惯自己是第一，习惯与众不同。到了莫斯科，往往还是这副样子；参加什么比赛，都觉得自己该第一，也非要拿第一。这就很让人讨厌了。我很庆幸自己在莫斯科出生长大，让我永远知道要谦虚学习。

焦：您进入莫斯科音乐学院后和传奇的戈登维瑟学习。当时为何选择他？

雅：我和他学的时候，他已经80岁了。当时苏联的80岁，等于是美国的150岁，在我们眼里根本是神话般的历史人物。那时音乐学院有很多好老师，像是费利尔等名家，我的确可以有其他选择。我想之所以和戈登维瑟学，在于我是个非常调皮的小孩。你大概很难相信，我那时在学校里根本是个男生，天天追着人打。我到现在也都比较没耐心，塞车

对我来说根本是酷刑。戈登维瑟一向以严谨、精确、理性闻名，对乐谱版本与诠释句法极为讲究。我想对我的音乐发展，他应该可以帮助我更多，控制住我狂放不羁的性格，让我更专注于严格的音乐研究。另外，孙巴特延也希望我去找戈登维瑟学，因为阿什肯纳齐和伊贡诺夫派的奥伯林学，克莱涅夫和涅高兹学，如果我向戈登维瑟学，那她三个得意门生就分属莫斯科钢琴界三大巨头，她也更能比较这三人的教学法和我们的发展。除了戈登维瑟，我也很幸运能得到巴什基洛夫的指导。他那时刚当上戈登维瑟的助教，所以我其实是他第一个学生。

焦：他是怎么教的呢？一样是理智分析那一派吗？

雅：巴什基洛夫对音乐了解极深，他会先仔细分析作品的结构章法，以及各种塑造音色的方式，教得相当详细。他的教学很疯狂，在钢琴旁又叫又演又跳，用各种夸张方法让学生了解他的意见。他是非常杰出的老师。戈登维瑟在我毕业前过世，我研究生课程和尼古拉耶娃学，也担任她的助教。

焦：可否请您谈谈戈登维瑟的教学？

雅：基本上，他是非常古典派的钢琴家，曲目也偏向古典乐派与贝多芬。当年尼古拉耶娃想弹普罗科菲耶夫的钢琴协奏曲，他都没有兴趣指导，可见其个性。他有名的是他的训练。即使教小孩，也要求学生能自由移调演奏巴赫，或单独弹巴赫赋格的某一声部。这是很好的训练，因为学生往往不知道自己在弹什么，如此做法等于逼学生彻底了解作品。

焦：经过戈登维瑟的训练后，您成为怎么样的钢琴家？

雅：我还是直觉型的演奏者。当然我有能力分析，学生有问题我都帮他们找出解答。然后我拿到曲子就直接弹，顺着我的直觉去演奏。

焦：您对所有作曲家都能按直觉演奏吗？

雅：作曲家中让我感觉最自在的是贝多芬。我很喜欢弹，演奏起来也很合我的个性。我最爱的作品就是贝多芬《第四钢琴协奏曲》。古典和巴洛克音乐也让我觉得自在，反观浪漫派音乐我就得花工夫研究学习。举例而言，肖邦就不是那么切合我的个性，我花了很多年才敢弹。这就是我无法只用本能就演奏的作曲家。

焦：李斯特呢？您演奏并录制了许多李斯特作品，还都是得奖之

作。

雅：老实说，我一点都不喜欢李斯特。我喜爱他的改编曲，像是舒伯特歌曲改编曲，或《西班牙狂想曲》（*Rhapsodie espagnole*）这种以福利亚舞曲（La Folia）改编的作品。对我而言，他是很好的钢琴家，但不是很好的作曲家，我实在难以忍受他自己的音乐，连《b小调钢琴奏鸣曲》我都不喜欢。

焦：但您不是也弹了他的《第一钢琴协奏曲》？

雅：那是我的忍耐极限，反正乐曲不长。李斯特自己的作品一旦超过二十分钟，我就受不了。

焦：您如何面对技巧问题？也是靠直觉吗？

雅：的确！我从小就没遇到过什么技巧问题。我常说我不"练习"。我视谱很快，拿到曲子就直接弹，而不是一段段慢慢练，我也不做技巧练习。有些人觉得我藏私，认为我一定有什么独特秘诀，但诚实地说我真的没有，我就是直接弹，也不会遇到技巧障碍。当然，我会为学生解决问题，但我自己从不是这样思考性地弹。

焦：戈登维瑟的许多得意门生，像尼古拉耶娃、贝尔曼和您，都有一种银亮而充满光泽的音色。这是巧合，还是他就是希望学生弹出如此音色？

雅：我觉得他没有这样想。如果我到别人班上，我的音色也不会彻底改变，因为音色反映个性、反映灵魂。除非我的个性改变，不然我的音色就是反映我自己。孙巴特延是教导音色的能手，但她学生的音色也都不同。我除了和戈登维瑟这一派的钢琴家学习，准备比赛时也常弹给米尔斯坦（Yakov Milstein，1911─1981）听。他是伊贡诺夫的学生，苏联著名的学者型钢琴家。对我而言，伊贡诺夫派拥有最惊人的声音，音色实在美得出奇。里赫特出国演奏前也都会弹给米尔斯坦听。除了米尔斯坦，我也弹给许多室内乐老师或其他教授，而他们是涅高兹的学生。所以我不是只有接受到戈登维瑟派的指导，而我的音色仍然反映我的个性。

焦：尼古拉耶娃在晚年曾来台湾演出，我很幸运听过她的现场。可否请您也谈谈她？

雅：她非常特别，对音乐有无止尽的渴望，演奏曲目大概是所知钢

琴家中最大的一位，几乎无所不包。她永远在学新作品，过世前三年，还在美国首次演出拉赫玛尼诺夫《第四钢琴协奏曲》，战战兢兢的。她热爱巴赫，认为巴赫具有纯粹的音乐性……

焦：她演奏巴赫时会自加低音或八度，您怎么看这一点？

雅：为什么不呢？我们现在使用的乐器和巴赫那时不同，而他许多键盘音乐其实是设计给管风琴演奏，我们可以做些改变让效果更好。这其实也反映了她对音乐与表演的看法。有次她弹拉威尔《D大调左手钢琴协奏曲》，在一段钢琴极高音处竟然用右手去弹，顿时全场哗然，我看了下巴都快掉下来了！然而她不以为意，说："首演者右手被炸断，但我又不是没右手！"显然，把音乐表现出来才是她最大的目的。音乐本身胜过一切，演奏家也该有创造的权利。

焦：无论如何，我非常佩服尼古拉耶娃的曲目，可惜她的许多录音并不在她的最佳水平。

雅：她对音乐的热爱让她想弹遍所有的钢琴曲，也乐于开音乐会和人们分享她对音乐的爱。尼古拉耶娃尤其喜欢弹全集，像贝多芬全部的钢琴奏鸣曲、巴赫全部的键盘作品、肖斯塔科维奇全套二十四首《前奏曲与赋格》等等。有些作品，例如巴赫，她可以客观地演出，音乐也会很自然迷人。但许多作品需要深入思考和深刻情感，需要花时间酝酿，并不能这样准备。尼古拉耶娃记性太好，常因为学得太快又太急于演出，导致准备不够。我还记得她第一次弹贝多芬钢琴奏鸣曲全集，弹到《槌子钢琴奏鸣曲》等最后数首奏鸣曲那场，吉列尔斯陪着涅高兹来听。尼古拉耶娃很明显地没准备好，不在最佳状况。涅高兹听了非常生气，气到拿着拐杖当场重重地帮她打拍子——吉列尔斯看得脸都绿了！但谁又知道她其实只学了四天就上台呢？不过我必须说她的生活非常辛苦，无法兼顾一切。她有个弟弟是唐氏症患者，尼古拉耶娃一生都在照顾他，是我所见过最好的姐姐。她的弟弟虽然智能受损，只要一听到姐姐弹琴，总会跟着摇摆哼唱。谁知道呢？说不定她的弟弟也会是位音乐家。

焦：这真是太可惜了！我不知道她有这么苦的生活。

雅：尼古拉耶娃最后是在舞台上倒下的，当时她正在演奏她心爱的肖斯塔科维奇二十四首《前奏曲与赋格》。我后来看到照片，她在演奏会上戴的围巾正是我在台湾买给她的礼物，瞬间泪水夺眶而出。唉，她可以活更久的！她很晚结婚，结了两次，都以丈夫过世结束，也都很短

暂。最后她必须一个人教学、演奏，安排演出，照顾小孩和弟弟。那是多么艰苦的生活！她被送到医院后，她的朋友带了CD到她床前，播放她演奏的肖斯塔科维奇二十四首《前奏曲与赋格》给她听。你知道吗，那时她虽已重度昏迷，她的脚竟然跟着音乐打拍子，仿佛要把那场中断的音乐会弹完！她从小就是天才儿童，一生都热爱音乐，到离开人世时仍然如此，我非常怀念她。

焦：您参加隆—蒂博、里约热内卢和维也纳贝多芬大赛都得到好成绩，当时国家特别选择您去比赛吗？

雅：不。我参加比赛都得靠自己争取。在苏联比赛要先通过甄选，这对我其实非常不利，因为我既非共产党员，又具有犹太人身份，还有犹太人名字。在那个反犹歧视非常强烈的社会，如果父亲是犹太人而母亲不是，许多犹太人选择冠母姓，就是不想被认出是犹太人。有些音乐家如果是犹太人姓氏，根本很难有好的发展。我的姓氏来自波兰，名字却是犹太名，还是很明显。身为犹太人，我必须弹得比别人好十倍、经过三四次挫败后才有可能得到机会。

焦：这或许也解释了为何俄裔犹太人出了那么多杰出音乐家的原因。

雅：在苏联，甚至以前的帝俄，犹太人只被允许从事某些行业。有天分的去学音乐和艺术，有才智的去当科学家、工程师，或者从商，政治则是完全不可能。然而犹太人极为重视家庭教育与家庭价值，只要小孩有艺术天分，家长会全力支持。毕竟，若能成为杰出音乐家，犹太人才有可能出国演奏，离开苏联去看外面的世界。换个角度说，当音乐家也比较“安全”。不过即使是顶尖的音乐家，在那种政治体制下也不一定都能出国，像格林伯格和金兹伯格（Grigory Ginzburg，1904—1961）等人都是例子。说到金兹伯格，我到了美国才发现我们原来是亲戚，关系还不算远。他也是戈登维瑟的著名学生，苏联一代李斯特名家。他的滑奏很神奇，有次他还示范在白键上滑二度给我看，真是妙不可言。

焦：您一定也面对过许多对犹太人的歧视。

雅：我考博士班就是如此。我的成绩很高，但学校就是不收，因为犹太人不能占太多名额，而他们已经收了一个犹太人，要几个月后才能再收我。我本来想参加第二届柴科夫斯基钢琴大赛。那时甄选很困难，但我弹得很好，又是戈登维瑟最好的学生，所以大家都觉得我很有希望。戈登维瑟也很乐观，觉得我一定会有好成绩。然而柴科夫斯基大赛

六月举办，戈登维瑟却在前一年的十一月过世。那时音乐学院各大头与评审都有自己支持的对象，戈登维瑟一走，我顿失依靠。他过世三天后正是下一轮选拔，我就被踢掉了，巴什基洛夫还非常难过。我只能说，比赛非常政治，非常现实，光靠音乐能力往往还是不够。

焦：您那时一定也很难过。

雅：是也不是，因为我怀孕了。如果我要参加比赛，就必须认真准备。我想照顾身体和准备比赛往往相悖。真的参加了，六月挺着大肚子上场，对胎儿有什么影响也未可知。至少，紧张总是对胎儿不好。如果两者只能取其一，我当然选择小孩。没有什么会比我的儿子更重要。我后来决定移民，也是为了儿子。我或许可以继续在这种体制与歧视下生活，但我不能让孩子在这种环境下长大。为了孩子，我一定要离开。

焦：听说您花了两年时间才成功离开。

雅：是的。我1975年申请，到1977年才获准。这两年多的时间极其艰苦。我本在莫斯科音乐学院教琴，但一申请移民，学校马上开除我，我立即失去工作。我没有钱移民，只得把家当卖了，包括我心爱的贝希斯坦钢琴。我有将近两年的时间不能正常练习，所幸有朋友给我一架直立钢琴，我才能稍稍练习。我永远记得她对我的帮助。那时也没人请我开音乐会，唯一的例外是戈登维瑟遗孀让我在戈登维瑟博物馆演奏，但那只是一个公寓故居而已。我像鬼一样，人人都怕，不敢和我见面或说话。不打招呼就算了，甚至还排挤我。我有阵子常到医院；那时扎克身体不好，也常到医院。他也是犹太人，我们常聊天谈心，建立起不错的友谊。扎克过世后我想参加他的告别式，竟然也受排挤，只能远远地在角落观看，连挨近棺木见他最后一面都不可得。那时只有一个人有勇气走过来和我握手问好——后来他当上莫斯科音乐学院的院长。我永远记得这件事和他的勇气。

焦：这样的生活真是太苦了。

雅：我那时常抱着我父亲哭，觉得人生毫无希望了。

焦：当您到美国后，以四个月的时间准备，在爱丽丝·杜利厅演奏一炮而红，随之而来的卡内基厅音乐会更巩固您的声望。然而，那时您也接下茱莉亚音乐学院的教职。这是因为您乐于教学吗？

雅：我16岁自中央音乐学校毕业后，17岁孙巴特延就找我回学校教琴。她甚至把小提琴大师柯冈（Leonid Kogan，1924—1982）的女儿给

我教，所以我第一个学生就是妮娜·柯冈（Nina Kogan，1954—）。这真是非常大的信任与肯定。我到美国后不久，茱莉亚音乐学院就邀请我担任钢琴教授。我那时简直不敢相信——这可是和莫斯科音乐学院并驾齐驱的学校呀！我自然马上接受。我的经纪人大惑不解，我这才知道对美国人而言，接下教职意味我不是专职演奏家，甚至有结束演奏事业之意。然而教职在苏联的意义全然不同，几乎所有伟大音乐家都是莫斯科音乐学院的教授，他们也都觉得自己有传承知识给下一代的责任。如果你去问柯冈、罗斯特洛波维奇、奥伊斯特拉赫等人他们做什么，他们不会说他们是演奏家，而会说他们是莫斯科音乐学院的教授。对我而言，能担任教职是极大荣誉，我也很乐于帮助学生。

焦：但您那时为何不选择全力冲刺演奏事业？毕竟教学可以晚些，有些时机错过却不会再来。

雅：我选择自己的人生。我从不嫉妒别人的事业，也不去比较，因为我知道世界上没有圆满的事。观众只会看到演奏家在舞台上的光彩与事业，却不知道他们私底下的生活可能是一团混乱。许多人为了事业牺牲家庭、牺牲自己，为求名利不计代价。我不是这种人，我过得心安理得。我不会因为音乐会邀约，就忘了当初带着父亲和儿子离开苏联的初衷。当然，我努力工作。我认真教学和演奏，我到美国后的一切都是我自己挣来的，但我知道自己的限度。我有家庭，更是母亲。我希望我是我儿子的好母亲，也是我家五只狗宝贝的好妈妈。

焦：您在莫斯科音乐学院和茱莉亚音乐学院都担任教职，您如何看各地不同的钢琴学派？

雅：狭义而论，我们的确可以观察到音乐表现的地域特色；然而广义而论，地域性的学派其实不存在。戈登维瑟年轻时在德国学过钢琴，霍洛维兹则影响了一整代的美国钢琴家。音乐没有国界，我不相信有所谓的钢琴学派，事实上也没有纯粹的德国学派、法国学派或俄国学派可言。所有的钢琴家都努力地想弹好钢琴，即使方法不同，往往也能殊途同归。

焦：您觉得如何能被称为是一位好老师？

雅：我觉得对老师最大的肯定与恭维，就是大家觉得其学生演奏得自然。这就像是画家作画，大家只想看到成品，而非底下的草稿。如果学生弹得让人听得出老师的修改和设计，那肯定不是好的演奏。

焦：现在来自亚洲或亚裔的音乐家，逐渐成为西方古典音乐的主流，亚洲学生在西方音乐学院里更是表现杰出。以您多年的教学经验，您如何看新一代的亚洲钢琴家？

雅：亚洲和其他地方比起来，古典音乐的发展颇晚，但晚有晚的好处。亚洲的学生很有纪律，能认真练琴，一些亚洲国家也大力提倡古典音乐，国民对此充满热忱。日本就是最好的例子。我曾经担任日本国家钢琴比赛的评审，我只能说年轻日本钢琴家所展现出的水平真的高得令人吃惊。不只日本，韩国也出了非常多的音乐人才。然而，音乐文化与传统还是非常重要。许多极具天分的亚洲钢琴家，在学校里是顶尖学生，也能在国际大赛得到很好的名次，但他们往往仅止于此，得奖后就回国教学，从此不再练习，甚至不再演奏。对我而言，这根本是不可思议的事。如果对音乐有爱，又有能力，怎可能让自己不练不弹？但很多亚洲学生真是如此。我想这可能是古典音乐对他们而言只是学习科目，没有内化成他们的价值与生命。这实在很可惜。我们也看到许多亚洲学生学习音乐只是想成名，以事业成功与否作为学习与演奏的价值，这让人非常难过。

焦：许多学生的态度也让我难过，不只对音乐只有名利心，也相当骄傲无礼。

雅：不只亚洲学生，现在很多学生都是这样。以前有位事业很有成就的女士找我学琴。音乐是她的梦想，但她未能好好学习，到老才回到音乐。她虽然弹得不好，但非常有心学，我也努力教。有次在她之后有名学生要接着上课，等那位女士离开，这个学生竟然很不屑地说：“那个女人最好快点搬去非洲。她去弹给动物听还差不多！”我的天呀！她怎么可以在自己的老师面前说这种话！这真的非常无礼，缺乏对人的尊重，更别提教养。很遗憾，如此学生真的愈来愈多。

焦：我觉得这和家长也有很大的关系。

雅：正是。他们宠小孩，却不能给予正确的观念。他们只知道比赛和名次，完全不管音乐与艺术。如果有这种父母，小孩要想成为真正的艺术家，大概有很大的困难。

焦：最后，您对年轻音乐家有何建议？

雅：有位年轻画家带了作品去见夏加尔（Marc Chagall，1887—1985），夏加尔看了他的画，只说：“你要先把绘画基础打好，再去想如何表现你自己。”现在许多学生不把心放在严格的音乐学习，只

去想如何表现自己，如何利用音乐来成名。我希望年轻音乐家能回到音乐，思考作为音乐家的责任。

薇莎拉兹

Elisso Virsaladze, 1942—



1942年9月14日出生于格鲁吉亚首府第比利斯，薇莎拉兹和祖母学习钢琴，后至莫斯科音乐学院师事涅高兹与扎克，曾获1959年维也纳世界青年联欢节比赛（World Youth Festival）第二名，1962年第二届柴科夫

斯基钢琴大赛第三名以及1966年舒曼钢琴大赛冠军。薇莎拉兹自1960年代即任教于莫斯科音乐学院，除了以独奏家身份活跃于世界舞台，更是举世知名的室内乐名家，并担任特拉维音乐节总监（Telavi Festival）。她曲目宽广，技巧浑然天成，里赫特曾赞誉她为当今最杰出的舒曼诠释家。

关键字：安娜塔西雅·薇莎拉兹 柴科夫斯基大赛 俄国钢琴学派 扎克钢琴学派 比赛 演奏风气 技巧 舒曼作品诠释

访谈时间、地点：2002年6月，莫斯科；2006年11月，台北；2017年3月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：您在充满音乐的家庭成长，又和祖母学习钢琴。可否谈谈您的成长过程和您非凡的祖母？

薇莎拉兹（以下简称“薇”）：我成长过程中确实充满音乐，但没有刻意被训练成钢琴家。我祖母是埃西波娃的学生。埃西波娃是著名大钢琴家莱谢蒂茨基的学生，也是他“其中一位”太太。我祖母在圣彼得堡和她学了将近八年，成为非常好的钢琴家。贝多芬五首钢琴协奏曲、舒曼《a小调钢琴协奏曲》以及肖邦《第二钢琴协奏曲》等等，都是她相当著名的曲目。很可惜她年轻时就苦于手伤，无法持续演奏事业。也因如此，她教琴特别要求放松，注重身体的自由，深怕学生重蹈覆辙。她班上也出了许多名家，像是弗拉森科与巴什基洛夫。

焦：您自己的学习呢？由祖母教孙女不会觉得奇怪吗？

薇：当然奇怪。本来祖母不打算教我，是她发现我总是喜爱看她教琴，还能在学生弹完之后，跑到钢琴前把刚刚听到的旋律和伴奏凭记忆弹出来，这才肯定我有天分。我9岁才开始学琴，但因为我凭听力就学会很多曲子，虽然学得迟，却越级上课，倒也没有耽误时间。

焦：她对您一定相当疼爱吧！

薇：疼爱归疼爱，但传统俄国式教学总是相当严格，我祖母又是非常有纪律的人。每天早上9点整，她就坐在琴前练习，之后研究学生要和她上课的作品，然后从中午教到晚餐时间，睡前继续读谱研究——她的枕边读物就是乐谱，总能读出新发现——隔天早上9点整继续练琴、研究、备课……祖母不容许任何自满或虚荣，也从来没有对我的演奏说过一句赞美。我所得到最好的评语就是“你能弹得更好”。在学琴上，我和

她的其他学生并没有差别，唯一的不同是我祖母在家里教，我必须等到她的学生弹完后才能练习，我永远在等钢琴！

焦：您自己的感觉呢？

薇：我总是能享受音乐！我14岁到莫斯科，开始在听众面前演奏，之后也参加比赛。我16岁参加了在维也纳举行的世界青年联欢节比赛；听起来好像不太正式，但小提琴的评审是柯冈，钢琴组是吉列尔斯，其实是很正经的比赛。再后来是1961年全苏音乐大赛，1962年第二届柴科夫斯基大赛，还有1966年的舒曼钢琴大赛。每次参加比赛，我都觉得是非常有趣的经验。我喜欢演奏的感觉，我也真的一次比一次进步！不过我最大的遗憾就是当我14岁站上舞台时，祖母已不良于行，所以她从未听过我在舞台上的演奏，而在家弹和在音乐厅里弹又是两回事……

焦：这真是一件憾事。说到比赛，您20岁就参加第二届柴科夫斯基大赛，荣获第三名。

薇：那是很特别、很难忘的经验。参赛前父亲告诉我“取法于中，仅得乎下”。如果心里只准备要拿第三名，很可能只会拿到第五、六名。如果我想拿前三，就必须做好准备，以拿冠军为目标。结果还真是如此！

焦：那届比赛不是特别“政治”吗？苏联当局还逼出阿什肯纳齐来确保夺冠？您没有感受到特别的压力吗？

薇：那是他们的事。我还是弹我的，完全为了乐趣而演奏！我没有压力，在比赛时享受演奏。

焦：比赛有时只能说是一场演奏。像首届柴科夫斯基大赛的得主范·克莱本，后来只在范·克莱本大赛时出现，已经退出舞台了。

薇：那是最最极端的例子了。我听了那届比赛。克莱本弹得像神一样，光芒万丈而高高在上，把其他参赛者都压在他之下，真是不可思议的精彩！然而他最后几次回到苏联的演奏，却让人极为错愕。我真希望他没有再回来。那种落差实在太大了，大到让人心碎。

焦：您的祖母是非凡钢琴教育家，戈登维瑟、伊贡诺夫和涅高兹都是她府上常客。可否为我们谈谈这三大巨匠的异同？

薇：你真是问对人了！我真的知道这三人的分别。伊贡诺夫因躲避第二次世界大战，曾在我祖母家住了一年。他是非常谦逊、内向的人。

戈登维瑟则是非常“社会化”的人。人们印象中音乐家应该专注于音乐，当超脱的艺术家，戈登维瑟却注重音乐与社会的联系，做出许多贡献。他创办了中央音乐学校，系统化训练幼童；对于离乡背井又阮囊羞涩的学生，他甚至让他们住到家里，真是了不起的大人物！不过在教学上，他们两位教学时仍是一对一指导，涅高兹却是开放性的大堂课讨论。

焦：他们的艺术性格和教学系统呢？

薇：涅高兹是非常艺术家性格的人，对艺术的全面认识超乎想象，你根本不知道他的边界在何处。以钢琴演奏而言，在台下涅高兹缜密分析作品，学术上也成果卓著，但他在舞台上却总给人一种淋漓尽致、完全自发性的感觉。戈登维瑟的演奏也很艺术性，有自己的风格，不过他的学术性更强，更强调作品的解析。教学上他也很注重学生对乐曲的理解，要求学生“知，然后行”。伊贡诺夫则是迷人的混合，他的演奏拥有美丽音色、自然乐句、感性处理与高贵表情。特别是后者，在他演奏的柴科夫斯基《G大调钢琴奏鸣曲》中发挥至极。我想那是这首作品最好的演奏了。不过伊贡诺夫最了不起的，是他的演奏永远在进步！家父听了他晚年最后几场音乐会，就说他仍在持续进步，每次都能达到更高的境界。不过他还是一样谦虚；当我父亲到后台恭喜他，他竟说弹得不好，不过是小孩的水平罢了。技巧上这三人各有不同触键，音色不同，教学方法也不同。像是伊贡诺夫非常着重歌唱般的音色，涅高兹强调色彩的变化与艺术想象，戈登维瑟注重学术性和技巧性。但论及最终，他们都以激发并培养学生的艺术个性，让学生成为具有自己特色的钢琴家为宗旨。毕竟，每个人都希望能有完美的歌唱线条、丰富音色和深刻内涵。方法不同，结果却是殊途同归。我知道你很想分清楚这些派别的差异，但事实上难以细分。不过可别忘了芬伯格，他绝对是可与他们等量齐观的大师。

焦：他确实极为杰出，演奏的巴赫和斯克里亚宾都很精彩，技巧惊人，又会作曲。

薇：不只如此，芬伯格也写了许多论述，都是相当精彩的文章。他的巴赫两卷《前奏曲与赋格》，我想可能是所有录音中最杰出的演奏，斯克里亚宾《第四钢琴奏鸣曲》也是如此。

焦：但他不也是戈登维瑟的学生吗？为什么要将他特别列为一派？



年轻时的薇莎拉兹（Photo credit:Elisso Virsaladze）

薇：因为芬伯格实在是太杰出的钢琴家，技巧辉煌而音乐深刻，比戈登维瑟还要出色，所以必须将他特别列出来。比较可惜的是他的出名学生不够多。我觉得这和他的教学无关。有时候这就是命，芬伯格就是没有学生运。伊贡诺夫门下出了奥伯林和费利尔，涅高兹更教出了吉列尔斯和里赫特。有了这样的学生，这个派别自然名满天下。

焦：您后来向涅高兹学习，又到他的学生扎克班上深造。可否请您特别谈谈扎克？

薇：我到扎克那时已经是研究生了，后来也当他的助教，同时也到奥伯林那儿去帮忙。那段时间我学了很多，特别是能从这两位大师的演奏和教学中互相比较观摩。

焦：他们都是演奏名家，分别是第一届和第三届肖邦大赛冠军！请问扎克的教学有何独到之处？

薇：扎克是位讲求纯粹与完美的人。所谓的纯粹与完美，对他而言就是忠于作曲家意图，呈现作品中作曲家意图的纯粹性。他教学的独到处，在于能有效教你如何学习作品。乐曲是织体、结构、内涵、音符、风格等的综合，有时面对新作你真不知道要从何下手，但他就是能提纲挈领，让你迅速而全面地掌握作品。这也是音乐家真正重要的工作。在我们那个年代，哪个学生要弹李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》或贝多芬《第四钢琴协奏曲》，绝对是轰动校园的大事。因为这些作品内涵非常深邃，必须经过深思熟虑方能表现。能完美掌握内涵已经很不容易，更何况还要弹出自己的见解！要弹就要弹好，不然就不要弹。现在多是小孩开大车，结果惨不忍闻。

焦：奥伯林是伊贡诺夫的学生，您是否能够由扎克和奥伯林的教法中比较出涅高兹和伊贡诺夫派的不同？

薇：扎克和奥伯林之所以杰出，不是因为他们是涅高兹和伊贡诺夫的学生，而因为他们是扎克和奥伯林！扎克的教法很仔细，仔细到每个小节都认真推敲，绝对没有任何遗漏。奥伯林则是给大方向，给予概念和思考上的指导。这两人都是非常好的音乐家，但我觉得扎克在教学上的成就更大。我很幸运能和他学习。他是非常慷慨、高贵的人。

焦：在涅高兹过世后，您为何决定和他学？

薇：我原先想去吉列尔斯班上。那时是1964年，我母亲也在同一年过世。她生前认为我一定会成为吉列尔斯的学生，非常高兴地期待，所以当他没有收我的时候，我非常难过。我不知道为何他不收。那时我第一次演奏舒曼《克莱斯勒偶记》，而且是在没有人指导下自主学习。

吉列尔斯对我说："我在广播中听了你的《克莱斯勒偶记》，我认为你不再需要老师了。"当然，我觉得他并不是很认真地说这句话，我也不知道这是否就是他没收我的原因。后来涅高兹的遗孀建议我和扎克

学，我也就到扎克班上。但现在看来那真是好建议。

焦：说到俄国钢琴学派，您怎么看待以圣彼得堡为本的“俄国钢琴学派”到后来以莫斯科为本的“苏联学派”这之间的发展？现在年轻一辈的俄国钢琴家，弹琴往往只强调快速、大声，却没有细腻处理音色，弹琴愈来愈机械化，这是“苏联学派”的问题吗？

薇：我非常同意你的观察，现在俄国钢琴家弹琴的确愈来愈机械化，只知一味敲击，追求音量和速度。然而，我不觉得这只是俄国学派的问题，而是全世界年轻钢琴家的普遍问题。所谓的“俄国钢琴学派”其实来自欧洲。当然，俄国出了安东·鲁宾斯坦这样可说是自己成才的传奇大钢琴家，但李斯特和莱谢蒂茨基都对俄国学派有很大影响。西洛迪就是李斯特的学生。我认为俄国钢琴学派最杰出的成就，在于音色和歌唱句法。传统俄国学派对声音的掌握，堪称独步全球，也成为这个学派最核心的美学价值。我祖母给我的第一堂课，就是讲解如何触键。她要我观察钢琴的机械构造，告诉我一个音可以有多少种表情与质地，接着教我如何弹出具有歌唱性的声音。然而，并不是只有俄国学派训练出的钢琴家才能有美好音色和歌唱句法。例如科尔托，他的演奏是那么优美，音色出奇动人。他是法国人，那又如何？美国的卡佩尔（William Kapell，1922—1953）和贾尼斯不只有惊人技巧，也有动人歌唱句和音色。当然俄国钢琴学派具有伟大的传统，我们也以如此传统自豪，但任何人只要能把钢琴弹好，都是杰出钢琴家，无论出自哪个学派。

焦：但不同地域还是发展出不同的钢琴演奏特色。像传统法国学派有所谓的“珍珠般”的弹法，而早期俄国钢琴学派的列文涅、拉赫玛尼诺夫、霍夫曼（Josef Hofmann，1876—1957）等人则以“黄金般”的音色闻名。

薇：你说得没错，但俄国钢琴学派内还是有许多不同的技巧派别和诠释意见。我只能说无论是何分支，俄国学派的主要方向都是追求音乐内涵和完整技巧，尤其是音色和歌唱句。这一点非常重要。像传统的法国式技巧，其实是很不全面的演奏方法，现在也没有人如此教或演奏了。俄国学派发展虽晚，却幸运地在最初就立下良好传统。作为音乐家，能否从小就学习到正确的演奏方法和良好品味，常常决定了其后一生的发展，俄国学派在此非常成功。现在古典音乐愈来愈往流行化、商业化走，音乐诠释的品味正在崩解，这完全是悲剧。这也就是你所观察的，许多年轻钢琴家的演奏愈来愈暴力和机械化的原因。这让我非常伤心。

焦：是什么原因导致品味崩坏？

薇：比赛要负很大的责任。评审水平良莠不齐，有些人根本没耳朵，听不出来音色层次和诠释深度。钢琴比赛彼此也在竞争，导致往往选择在舞台上卖相好，能立即吸引听众的钢琴家，这样才能延续光环。但这和音乐是两回事。生在我这一辈的钢琴家，曾亲眼见过许多伟大音乐家，比较容易知道音乐该有什么样的标准与原则。我很幸运能和祖母学习，又得到涅高兹、扎克、尤赫利斯（Alexander Jocheles，1912─1978，伊贡诺夫学生）、佩雷尔曼（Nathan Perelman，1906─2002）等人的指导，给我良好的音乐观。当我听到现今许多比赛得奖者的演奏，说实话，根本无法忍受。音乐艺术本当提升听众的灵性和艺术感受，这才是音乐家、艺术家的责任呀！但现在为了赚钱，许多音乐家却是降低水平以迎合多数人的口味。这实在背离艺术太多，也是太悲惨的事！许多大赛的冠军得主，在一两年内就不见了，更多的是下了领奖台就没人理了。如果比赛选出来的都是同一种人，他们的演奏也无法带来任何音乐上的启发或新观点，那要他们何用？艺术是长久的考验，钢琴家一生的功课，比赛只是一时罢了。

焦：除了比赛，我觉得经纪公司和唱片公司也要负很大责任。

薇：这正是我接下来要说的。现在很可悲的一个现象，就是很多音乐经纪人根本不懂音乐，他们只是商人。当然，音乐经纪人必须是商人，但如果不懂音乐，音乐家在他们眼里不过就是商品。他们剥削音乐家，像挤柠檬一样把音乐家榨成汁，但得到果汁后，他们可不管音乐家是否已经变成渣滓。挤不出汁，就往垃圾桶丢，再去找下一个柠檬来榨。

焦：但很多人是自找的。如果音乐家不谈音乐，只想要赚钱，以一年有多少演出，和多少乐团合作为标榜，或许垃圾桶也是很好的栖身之所。

薇：但现在年轻音乐家要出头实在太困难了。说到底，就是要金钱支持。以前苏联时代还能以国家力量帮助有天分的音乐家，现在全得靠金钱。莫斯科音乐学院仍然有很多杰出老师，学生素质也很高，但许多有天分的学生就是没钱，不但出国比赛有困难，连维持学习都不容易。我还是见到不少年轻人既有杰出技巧，也有独特的音乐语言，能在舞台上说出许多值得欣赏而且是新颖的见解。但他们没有门路或金钱支持，让自己的声音被听见。这真是极大的悲剧！

焦：现在的演奏风气的确败坏，唱片公司也过分媚俗。

薇：现在还有一大问题，就是年轻人缺乏正确榜样。对于年纪尚轻的学生，许多追名逐利的明星只会带来坏影响，让更多人误入歧途，造成恶性循环。更严重的是很多明星其实演奏能力相当不堪。我就有学生拿着一张CD问我："老师，如果现在弹得像这样都能有唱片合约，那我还需要学习，还需要练琴吗？"

焦：您曾在莫斯科和慕尼黑两边任教，是非常有名望的老师。最让我惊讶的是，您的学生音色和风格都不同，可否谈谈您的教学体系？

薇：这话言重了。我的教学称不上"体系"，我只有一个最根本的概念，就是我的学生因为我而能独立思考。如果离开我之后不能自立，必须时时回来向我请教诠释，那我就失败了。我所做的是了解并激发出学生潜能，培养并发展其艺术个性。同一首曲子，我教不同学生就会有不同方法，也会让他们就个性弹出不同诠释，因为每个人都是不同的！

焦：谈到教学，请让我回到技巧的讨论。您曾表示您的技巧完全建立于莫扎特的作品，这是真的吗？

薇：一点没错！我祖母只用莫扎特钢琴奏鸣曲教我技巧。当我把这些奏鸣曲弹完，我就把钢琴技巧学完了。当然她也教我其他作曲家，我也和她学完了巴赫两册《前奏曲与赋格》，但莫扎特是她的最爱。

焦：这真是太神奇了！可是您如何习得演奏肖邦《三度练习曲》（Op. 25-6）这类的困难技巧？

薇：我从来不做技巧练习，脑中想的只有音乐。以此曲为例，情感的表现其实在左手。如果你一直想着右手的三度音能否弹好，那你就永远弹不好。当你用心于这首作品的情感表现，将左手的音乐琢磨出来时，你自然能弹好右手的三度。对我而言，只要我对音乐有想法，能表现，技巧自然能达到，因为音乐会鼓励我克服技巧。以肖邦二十四首《练习曲》为例，我在柏林、米兰和莫斯科共开过三次上半场莫扎特、下半场肖邦二十四首《练习曲》的音乐会。我所注重的都是音乐的内涵，从来不担心技巧。

焦：我听您现在的演奏，音色比以往更丰富。论及灵活快速，似乎还更得心应手。

薇：谢谢你的称赞。的确，我也觉得我在演奏快速乐段上，比以前

轻松很多，原因在于经验与思考的累积。弹钢琴是很困难又很简单的事。说它困难，因为钢琴技巧很复杂，有太多面向需要掌握。乐曲变化层出不穷，学习也因此永无止境。但我几乎每天都有新发现，总会想到新的解决办法。当我汇集了这些方法，弹琴就变得很简单了。比方说，我有时候会要学生就特定乐段练平均。他们怎么练就是练不好，很用功的学生也一样。可是如果他们知道如何安排一两个重音——心里的重音而非实际上的重音——那段反而就会听起来非常平均。知道如何看音乐，如何看技巧，用经验和头脑而非蛮力去演奏，那弹琴真的很容易。

焦：可否请您接着谈谈莫扎特？许多人认为俄国钢琴家在表现莫扎特上似乎有困难，但您的莫扎特是我心中最好的诠释。

薇：表面上，俄国钢琴家的确弹不好莫扎特，但事实是根本没有多少人弹好莫扎特，哪个学派都一样。即使很多人很欣赏，但我并不喜欢哈丝姬尔（Clara Haskil，1895—1960）还有海布勒（Ingrid Haebler，1926—）的莫扎特。我倒是非常欣赏柯曾（Clifford Curzon，1907—1982）和古尔达（Friedrich Gulda，1930—2000）的莫扎特。我想你可以知道这之间的差异。然而，这个世界上没有人能说“我知道如何演奏某某作品”。不，没有人有资格这样讲。我们都是去了解、去表现，然后结果有好有坏，但没有人能宣称“知道”该如何弹，认为自己掌握绝对的真理与方法。像我在担任比赛评审中就曾听过一位意大利钢琴家，他弹的莫扎特音色丰富、音粒清晰，音乐却完全疯狂，好像在嘲笑他演奏的作品。他的演奏完全没学派可言，或许他有极差的老师，但这样扭曲而疯狂的演奏却相当有趣。我倒是想再听他一次，看他能把莫扎特或其他作曲家玩成怎样。说回技巧，如果你能弹出很好的莫扎特，你就能弹出很好的肖邦；你能弹出很好的肖邦，你就能弹出很好的巴赫。这些技巧原理完全是相通的。

焦：您是当今最杰出的舒曼诠释者之一，可否也请您谈谈舒曼。

薇：舒曼的作品非常深邃，也非常复杂，你一定要特别深刻地了解，还要了解许多作品以外的事，但最重要的是你要对舒曼有感觉。如果对舒曼无感，那就根本无法进入他的世界。对我而言，舒曼虽然复杂，但也非常简单，因为我天生就对他的作品有强烈共鸣。我从小就喜爱演奏舒曼，他的作品都自然地深入我心。我对肖邦就没有这种感觉——我只能说肖邦不爱我，我得花非常多的时间去研究他。我必须诚实说，直到最近十年，我才觉得自己能够自在地演奏肖邦。

焦：您如何比较舒曼和肖邦？

薇：他们处于同一个时空，在那大环境下吸取类似养分，作品中也曾出现类似的和声或旋律，当然有其“相像”之处——不过这只是表象。若我们细看，就会发现这二人不但个性和写作笔法不同，连创作观点都相差甚大。舒曼在《狂欢节》中写了一段“肖邦”，把他写进自己创造出的音乐化装舞会。从这一曲我们就可看出，虽然舒曼用音乐来描写肖邦形貌，但他的笔法仍是出于自己的想象。听起来虽有肖邦的感觉，其实仍不是肖邦。同样的，我们听肖邦题献给舒曼的第二号《叙事曲》，也可发现虽然那是肖邦非常“文学化”的写作，但和舒曼的文学化音乐笔法仍然相去甚远。不过有一点我想毋庸置疑，就是这两人都是绝世大天才，以音乐照亮整个浪漫时代。

焦：您说您从小就对舒曼很有共鸣，但我听您不同时期的舒曼诠释，仍然有相当的变化。

薇：即使我对舒曼有特别的共鸣，我一样必须仔细研究。对所有作曲家都一样，演奏者第一步皆该是认真研读作品，探索作曲家的意图，其次才是表现自己的想法。但如果对某作曲家有天生的共鸣，演奏者便能轻易找到自由表现的方式，随心所欲但不失于夸张。演奏舒曼有一个很大的危险，就是让不同作品听起来相同。他的作品很复杂，可能每一小节都有变化。演奏者不处理，听起来千篇一律；演奏者过分处理，每小节都变化，听起来也等于没有变化，还是千篇一律。

焦：那要如何掌握其中的诀窍呢？

薇：其实一个非常简单但也非常难做到的要诀，就是掌握弹性速度。无论是舒曼或肖邦，演奏者必须尽可能运用弹性速度，但又必须让听众认不出来演奏者在用。如果听众能够察觉，那就是“渐快”或“渐慢”，无法被察觉的速度改变才是真正的弹性速度。有人问兰多芙斯卡她如何使用弹性速度，她只说：“请你给我一个例子，告诉我我哪里用了弹性速度！”就是如此！如果弹性速度能够被指出来，那就不是弹性速度了。

焦：弹性速度可以被教导吗？

薇：老师当然可以给予观念上的指引，但如果学生没有那个天分和音乐性去体会，那我也不可能教会。弹性速度只能体会，不能被教导。我认为在所有作曲家中，最需要以弹性速度演奏的便是巴赫。如果演奏巴赫没有弹性速度，听起来会极其无趣，永远在重复。其次便是舒伯特，因为他的作品以旋律为主题，不断反复，又有种种转调。如果没有

弹性速度调和，音乐也会非常无趣。事实上，我认为音乐中没有一个小节是没有弹性速度的。音乐中永远都有弹性速度，只是不能让人察觉。

焦：您演奏过舒曼全部的钢琴作品吗？

薇：没有，但我确实喜爱他的所有作品。

焦：有些舒曼作品相当不好理解，甚至有些古怪，比如说《性情曲》……

薇：没错，但《克莱斯勒偶记》也是如此。直到近几十年，它才慢慢成为音乐会上的常见曲目，不然以往和《性情曲》一样罕闻。我必须承认，这些作品中的确有些不太雅致的成分，让人却步。不过就我的经验，我发现教学生弹《大卫同盟舞曲》可比教《狂欢节》要简单多了。

焦：为什么呢？《大卫同盟舞曲》是那么深邃的作品，而《狂欢节》又那么容易表现！

薇：你可能没发觉，其实你已经说出答案了！能把《狂欢节》弹好，大概百中无一，因为大家总是把它弹得像杂耍，弹得快速、大声，失去了音乐的意义和趣味。《狂欢节》的内涵非常深刻，可不是只是戴戴面具、演演戏而已。然而《大卫同盟舞曲》由于非常深刻，除非演奏者差到极点，不然只要照着乐谱弹，音乐自有一定的深度。《狂欢节》虽然好表现，但要弹得深刻，演奏者必须表现出高段的品味和内涵，自华丽表象中提出深度诠释，这可不容易。

焦：《大卫同盟舞曲》的确不好了解。当舒曼拿给克拉拉看，克拉拉的反应是她“根本不了解这是什么舞曲”。

薇：就作曲角度而言，《大卫同盟舞曲》真是相当奇特。就作品本身的诗意而论，此曲又可说远远超越了其所处的时代。即使和舒曼非常亲密，克拉拉还是属于那个时代的人，自然无法理解。毕竟即使对现今的我们而言，《大卫同盟舞曲》和《克莱斯勒偶记》仍然不容易，对一个半世纪前的人而言更是难以想象。

焦：您怎么看克拉拉，特别是许多人对她的批判？

薇：我读了许多讨论舒曼和克拉拉的书，而我真为不少作者感到羞耻。克拉拉不是不可批评；她的确犯了许多错误，但她绝对不该受到世人偏颇的攻击和责难。我唯一难以原谅的，只有她销毁了舒曼在医院中写下的许多乐曲，比方说一部为大提琴的创作。这对舒曼并不公平。想

想看，克拉拉如果连《大卫同盟舞曲》都无法理解，她又如何了解舒曼在医院写下的创作？

焦：这也是舒曼的小提琴协奏曲到1938年才首次演出的原因。当年连约阿希姆（Joseph Joachim，1831—1907）都觉得这是一首很糟的曲子。

薇：但他们可曾看到舒曼超越时代的手笔？他们无法预见一百年后，此曲完全可以理解。无论那些作品在当时能否被接受，克拉拉都该保留，等待舒曼的时代来临。

焦：您演奏过舒曼在医院中所写的《原创主题与变奏》，即所谓的《幽灵变奏曲》吗？

薇：没有，但我非常喜爱他的《晨歌》（*Gesänge der Frühe*，Op.133）。这是他发病那一年的作品（1853年），我认为实在精彩无比，不过我还没有演出过。演奏家不能学了作品就上台，应当让作品进入自己的生命。这需要时间。我研究《晨歌》已经很久了，但我觉得还需要再酝酿。

焦：您怎么看演奏家把五首补遗《变奏》（Posthumous Variations）加入《交响练习曲》（Symphonische Etüden，Op. 13）的做法？

薇：这是很大的问题。首先，钢琴家必须研究原本的主题和变奏。如果觉得有必要，那可以加入五首补遗。我不反对这个做法，但必须小心而为，而且必须提出具说服力的设计和诠释，不能为了加入而加入。只要稍有不慎，此曲结构就会被这些额外的练习曲破坏，而我从不主动建议学生加。我原先只演奏原来的主题与变奏。后来我听到格林伯格的录音，她以补遗第四曲替换了第三首练习曲。我不知道她为何这样做，但这给了我不同想法，让我思考良多。我想加入与否，可能还是取决于钢琴家的品味。

焦：您演奏过《狂欢节》中的《斯芬克斯》（Sphinxes）吗？

薇：没有，因为我不了解它，我不知道要用什么方式来弹。况且，舒曼也给了演奏者自由，可以弹或不弹。不知何故，《斯芬克斯》的音总是让我联想到穆索尔斯基《图画展览会》中的《以死者的语言与死者对话》（*Con mortuis in Lingua mortua*）。这不但破坏我对《狂欢节》的想象，还破坏我对舒曼的想象。我觉得很不舒服，也很可怕，自然不

弹了。

焦：在舒曼众多钢琴作品中，有哪部是您最喜欢的吗？

薇：我没办法告诉你。不过我16岁开始学《幻想曲》（*Fantasie*，Op. 17），一年后演奏它，从此它就一直跟着我，而我每次演出都不同。其实不只是《幻想曲》，我可以很诚实地说，我每次演奏舒曼都和上一次不同。对诠释舒曼而言，这格外重要，因为他的作品内容实在太丰富；一旦诠释保持不变，在如此丰富的内容中仅表现出一种固定想法，那他的舒曼诠释也就结束了。我总是告诉我的学生，我没办法“教”他们舒曼。我能做的，只是把我认为重要的意见解释给学生听，但学生必须自己思考，在如此丰富的音乐中找到最能和自己共鸣的想法和诠释方式。同一段舒曼的快板，每个人能够依自己的语气表现出不同的音乐，而这正是其迷人之处！学生绝对不能只是模仿；一旦模仿，诠释就死了。

焦：《幻想曲》的技巧非常艰深，第二乐章结尾的跳跃根本是体操表演，堪称所有钢琴家的噩梦。您如何看舒曼作品中的技巧要求？

薇：这第二乐章的确很难，但难的可不只第二乐章。像第三乐章虽是慢板，但要把那些声音层次、泛音效果和多重旋律表现好，对我而言难度其实比第二乐章还高。肖邦作品中有很精彩的对位旋律，舒曼也一样。不只要掌握好主旋律，还必须兼顾其他一起进行的声线，表现彼此之间的对应或对比。所以演奏舒曼和肖邦的乐曲时，我总是想象自己有四只手，要同时开展乐曲中的多重线条。这才是最困难的演奏技巧。

焦：哪一部舒曼作品对您而言最难理解？或最难和听众沟通？

薇：我会选《性情曲》。我研究它很多年，直到近几年才演奏。我以前根本无法了解，而对我不了解的作品，我从来不演奏。当然，我不能说我开始弹《狂欢节》或《幻想曲》时，我就已经“了解”它们，但心理上我有能够演奏它们的感觉，《性情曲》或《大卫同盟舞曲》就不是如此。我在演奏舒曼《第一钢琴奏鸣曲》时，总是能从第一个音看到最后一个，整曲像是一幅巨大但完整的图画。同理，我演奏其他作品时，也必须要完全了然于心，演奏才会完整。

焦：舒曼的作品受文学影响甚多，让·保罗和霍夫曼（E.T.A.Hoffmann，1776—1822）的作品更直接成为他许多作品的灵感。我很好奇，在读过这些著作后，是否改变了您原本对舒曼的认识？

薇：没有，我也必须说幸好没有！因为音乐比文学要丰富多了。这不是因为我是音乐家才这么说，让·保罗和霍夫曼也都表示过音乐比文学丰富。舒曼所欲表现的其实都已经在音乐里了；阅读这些著作自然给我很大启发，但不会影响我对舒曼的看法。此外，舒曼虽然文学造诣很深，也深受文学作品影响，但他的音乐创作仍然有其独立性，不是文字的附属品。比方说他的《童年情景》（*Kinderszenen*，Op. 15）和《森林情景》（*Waldszenen*，Op. 82），都是先谱下音乐再写出标题。如果你把两组作品对调，把《童年情景》的种种标题用在《森林情景》，你也会得到类似的成果。舒曼的乐曲原比其标题或文字叙述要丰富，演奏者要由音乐来理解音乐，而不是从文字来理解。像舒曼的钢琴协奏曲，完全没有文字叙述，却是一首从各个角度来看都是完美至极的经典。音乐的力量绝对胜过文字，这也是音乐能成为人类共通语言的原因。

焦：就您的观察，论及演奏舒曼作品，最常犯的错误是什么？

薇：我觉得最严重的问题，是大家往往把舒曼诠释得太过自我，说了太多自己的话。

焦：但他既是浪漫主义的代表人物，浪漫主义又讲求表现自我，演奏者尽情抒发又有何不妥？

薇：这正是问题。因为演奏者常常抒发了半天，其实只抒发了自己，却没有表现舒曼。不是对谱上指示视而不见，就是以偏概全。演奏舒曼的确需要“浪漫”，也需要个人表现，但不是大家想的那样毫无节制、纵容情感的表现。换个角度看，正因舒曼作品性格鲜明，充满浪漫时代精神，音乐的情感内蕴其实已经够强了。演奏者若不能纯粹表现作品，还一味添加个人情感，那等于是在巧克力上浇蜂蜜，结果就是难以入口，让人根本吃不出来那是什么。很遗憾，目前有太多舒曼诠释，正是这样腻死人，失去该有的格调和品味。这样的舒曼听多了，只会让人排斥这位作曲家，觉得他是一个疯子。

焦：舒曼晚年精神病发，最后在疗养院过世。我想如此遭遇，可能让许多人把他的结局当成人生全部。

薇：然后大家就把他的作品演奏得疯狂、夸张、失控，仿佛舒曼一出生就是精神病患，自动忘记他绝大部分时间其实很正常。其实如果你去看舒曼在精神病发期间的创作，那也没有世人想象的疯狂，大家真的夸大了。舒曼作品有丰富的情境，不能一概而论。演奏者要了解音乐情境，以及声音中的文化氛围才行。比方说，很多演奏者看到舒曼谱上

写“愈来愈快”，就一味猛冲，完全不管是否已经失衡，也不管前后乐段写些什么。我想面对舒曼，最好的方式仍然是回归乐谱，从乐谱回归本心。他的作品有很深的情感。那些情感不见得都显而易见，但只要你愿意认真读谱、用心体会，就必然感受得到，也能做出正确诠释。我希望演奏家都能致力于呈现作曲家的真实面貌，忠于他们的艺术灵魂。别担心你会无法表现自己：当你对作曲家下足苦功，无论那是哪一位作曲家，你就能和他们一起说话，音乐和你再也分不开。

焦：您在音乐或艺术上有没有过特别着迷的人物？

薇：首先，当然是里赫特。不过我真是和他太亲近了，近到无法谈他。很多人请我谈里赫特，我都说我大概还需要十年以上的时间，才能以比较客观的角度来谈。这就像我难以谈我祖母或涅高兹一样。如果要谈，就必须公正且全面地谈。然而，他们不是天使，都有缺点和弱处，而我不知道要如何谈他们的缺点和弱处。但我有很多欣赏的钢琴家，格林伯格就是其一。我也很喜欢费舍尔和施纳贝尔的贝多芬、科尔托的肖邦等等。音乐上我也非常喜欢吉列尔斯。

焦：我尽可能搜集格林伯格的所有录音——我不会忘记我第一次听到她唱片的震撼！可否请您特别谈谈她？很可惜一般爱乐者对她并不熟悉。

薇：那我可以告诉你，我9岁第一次听到她的现场演奏，而我从来没有忘记当年的印象！我祖母鲜少称赞什么人，却在评第二届全苏音乐大赛时就看出格林伯格的优秀，对她赞誉有加，真是很有眼光啊！格林伯格有绝世才华，却也有极其艰苦的人生：她的丈夫和父亲以“人民之敌”的罪名被逮捕，生活一夕变调；那时她还不到30岁，就被剥夺所有演出机会，只能帮业余舞团伴奏。如果是别人，大概早就放弃了，可是她始终保持最高水平的艺术，技巧高超又全面，各家作品都好。即使像里赫特，我觉得他的莫扎特和肖邦就不是他的最高水平。当然还是很好，只是没有他的贝多芬、舒伯特、舒曼或拉赫玛尼诺夫那么好就是了。格林伯格的音乐很有深度，还总能带来新视角，每每让我惊奇。但无论她的观点何其前所未见，你都可以感觉到一切都真诚无欺，不是为了求新而新。这又是更高的艺术境界。

焦：为什么她可以达到这样的成就？

薇：天分、苦功，还有正确的态度。从外表到演奏，她都没有任何音乐不需要的东西。她的诠释也是如此，令人惊奇的简洁纯粹。这不是

说她的演奏没有细节，而是她能以简驭繁，表达极其清楚明确。同样，这是高度智慧加上经验，才能淬炼出的非凡艺术。

焦：可否也谈谈吉列尔斯？他当年几乎是苏联官方在音乐界的代表，算是比较“政治”的人吗？

薇：吉列尔斯在西方录音时，包括他最著名的贝多芬钢琴协奏曲全集和拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》，他都必须在录音室等待，等待官方“许可”。你不能说他是比较“政治”的人。而且，确实是吉列尔斯帮助里赫特到西方世界演奏。在那个时代，大家都在受苦，没有人例外。

焦：在那个时期，政治氛围会影响音乐表现吗？例如现在风气保守，钢琴家也必须保守地演奏，不能弹出创新见解？

薇：倒没有这个问题。那些蠢货没有能力分辨钢琴家弹的是什么，我们还是有很多音乐上的自由。

焦：但在作曲上的限制就大多了。

薇：但音乐的妙处也就在此。你去“看”肖斯塔科维奇的作品和你去“听”他的作品，感觉相当不同。他的作品结构章法严谨，似乎处处是限制，音乐却是自由的。

焦：吉列尔斯和里赫特究竟是怎样的关系呢？在已公开的里赫特日记中，他曾写：“吉列尔斯完全不能接受别人的批评，包括善意的忠告。涅高兹讲了些，吉列尔斯竟在报上撰文否认自己是涅高兹的学生。他还不只在报纸写，还特别写了一封信给涅高兹，不承认做过涅高兹的学生……涅高兹当时年纪已经很大，身体又不好，几个月后就过世了……”这是真的吗？

薇：我刚刚说我不愿意讲里赫特，这就是原因之一。我就只讲这件事。根本没有这篇报纸文章。吉列尔斯确实私下写信给涅高兹，抗议他在报纸上的批评，但不曾公开在报上否认他是涅高兹的学生，虽然他们两人的确没有很投契。我觉得大家不该把里赫特的日记当真。日记当然是自说自话，也有种自我催眠的效果。比方说“二战”时涅高兹因其德国背景入狱，里赫特写“因为涅高兹的魅力，他最后被放了出来”——唉，事实是有人为此去见斯大林，涅高兹才获释。为涅高兹求情的不是别人，正是里赫特日记里没提的吉列尔斯。但里赫特怎可能不知道这件事？所以我说这日记不能尽信。

焦：的确，读者实在不能尽信一面之词，必须多方比对，才能得到较接近事实的观点。最后，可否谈谈您的音乐观和对自己的定位？

薇：我觉得我是上一代和下一代间的桥梁，传承间的过程。生命要不断延续前进，我们要不断向前看，让自己往前走。即使我的录音都是现场演奏，我还是很少听它们，因为那已经结束，该为自己的生命翻下一页了。

焦：您对格林伯格的赞誉，其实完全就是我对您演奏的感想。这些年我听过您好多次演奏，包括两次格里格与柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》，而它们竟然完全不同。一如格林伯格演奏中的创新，对于已经演奏上百次的作品，您如何看出其中的新意？

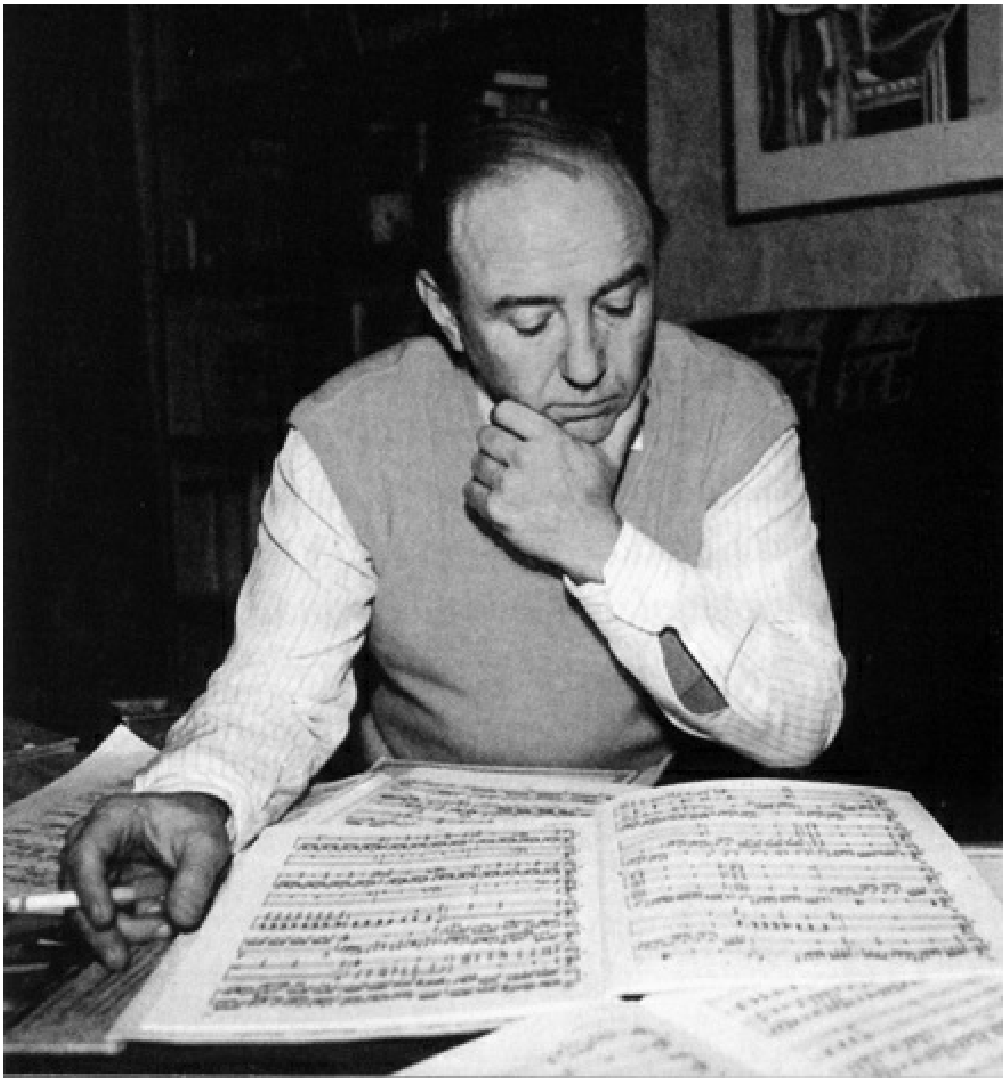
薇：我的答案是：相信作品，相信音乐。只要你相信乐曲比你能够想象的还要丰富，相信在穷尽所见一切可能之后仍有更多可能，音乐就会回报你新发现与新见解。

焦：对读者或新一代的音乐家，您有没有特别想说的话？

薇：我想说的只有一句话：如果你真心喜爱音乐，你就应该学习音乐。如果没有音乐你活不下去，你就该走音乐这条路。这无关天分高低。如果你真的热爱音乐，即使天分不高，不能成为大演奏家，还是可以成为顶尖老师，因为热忱会让你不断进步，不断深入。学音乐一定要自发。如果是为了父母或老师而学，音乐就变成监牢，但音乐和监牢并无法兼容。演奏者的音乐必须发自内心，必须独立思考，必须以真诚和热情表现，不能有一丝虚假，也不能为了金钱或名声。音乐是无法穷尽的艺术，你一定要有对音乐无止尽的爱才可能从事音乐。要认识音乐，不可能只研究音乐作品，还必须尽可能地全面了解各个学科，包括文学、绘画，甚至数学！这实在需要极大热忱。另一方面，人生充满可能。如果不是真心喜爱，就不要从事音乐。每次看到那么多学生在琴房练习，我都在想："他们真的爱音乐吗？他们是为自己还是老师在练琴？"如果音乐不是他们的最爱，他们大可把这些时间用在其他方面。如果一个孩子一天不练六小时琴，而研究六小时生物或数学，那可能会有多大的成就呀！论及成为音乐家所需最关键的天分，我觉得是对"美"好奇、惊喜和感动的能力，这比音乐才华还要重要。如果对音乐没有真正的爱，不可能会有这种天分；只要你爱音乐胜于爱自己，你就该投身音乐，把音乐当成一生志业。

克莱涅夫

Vladimir Krainev, 1944—2011



1944年4月1日出生于西伯利亚的克拉斯诺亚尔斯克（Krasnoyarsk），克莱涅夫半年后随母亲移居哈尔科夫（Kharkov），5岁进入当地音乐天才学校，师从Regina Horowitz（钢琴家霍洛维兹之妹）和Maria Itiguina，之后至莫斯科中央音乐学校学习，在莫斯科音乐学院师事涅高兹父子。他以惊人超技和丰富音色闻名于世，曾获1963年利兹钢琴大

赛亚军、1964年里斯本维安纳·达·莫塔钢琴大赛冠军以及1970年第四届柴科夫斯基大赛冠军。除了是演奏名家，克莱涅夫也献身教学，任莫斯科音乐学院与汉诺威音乐学院教授，曾任2002年柴科夫斯基钢琴大赛主审。2011年逝世于汉诺威。

关键字：俄国钢琴学派 涅高兹父子 音色 肖邦 肖斯塔科维奇 普罗科菲耶夫 施尼特凯 柴科夫斯基大赛（第二、三、四届）比赛 苏联 反犹主义

访谈时间、地点：2002年4月，汉诺威；2005年9月，香港

焦元溥（以下简称“焦”）：可否为我们谈谈俄国钢琴学派，特别是涅高兹和他的教学系统？

克莱涅夫（以下简称“克”）：谈到近代俄国钢琴学派，就必须提到戈登维瑟、伊贡诺夫和涅高兹这三大分支。他们各有不同，若归纳其共通的原理，则是对音乐的深刻思考和对声音的重视。无论是哪一派，都要求“乐曲、头脑、心灵和手指”四者的贯通。在演奏作品前，首先必须对它进行深入思考，思考作品以及作曲家的风格。对作品的一切客观资料皆了然于心后，下一步就是用你的心去了解它，用情感去深入作品的织体与联结，用自己的方式来表现。演奏必须全部发于内心，不要害怕表现情感。涅高兹就常告诉我：“绝不要保留你的感情！”钢琴家可以很聪明、很有智性地演奏，但充满智性的演奏并非意味拘谨。涅高兹说：“即使是练习，都必须充满情感。”情感需要适当表现，演奏者也必须知道如何控制情感而非被情感控制，但绝对不能机械地、拘谨地演奏。如果演奏者持续拘谨地演奏，终有一天他将变成一座冰山。注重思考但绝不吝于表现情感，我想就是俄国钢琴学派的精神，也是涅高兹念兹在兹的教导。

焦：就我所知，对德国派钢琴家而言，涅高兹的教学自然是俄国派，但对很多法国钢琴家来说，他却是德国派。您怎么看待这样的意见？

克：他们其实都说对了。所谓的俄国钢琴学派，基本上确实是德国钢琴学派。俄国最初的钢琴家全部学自德国或奥国，基础上我们确实是德国的。但是，就如我刚才所说，俄国学派更注重情感与音色的表现。因为注重演奏者对音乐的理解和重视每位演奏者的艺术个性，我们每位钢琴家都有自己的风格和个性，事实上所有俄国音乐家都是如此。俄国钢琴学派在德国派的基础上更注重声音和个人情感，强调发展演奏者的

艺术个性和天分，不会把每个学生都“琢磨”成一个样子。

焦：就现今的情况，您认为所谓的“钢琴学派”还存在吗？

克：还是存在，但已不可能有什么固定派别。现在是融合的时代，学派互相取长补短。

焦：就俄国钢琴学派教育系统而言，您认为什么是最突出的长处？

克：我认为是幼儿教育。这绝对独步全球、天下第一，也是现今日本和中国沿用并模仿我们的原因。戈登维瑟大概在1932年于莫斯科创立了训练幼童音乐的中央音乐学校，后来在苏联十五个地区（以加盟共和国为主）又设了十五个分支学校，在幼儿教育之上，又层层加上不同分级学校。如此严密但高效能的幼儿教育，让有天分的小孩早早便锻炼出极高超的技术。像阿什肯纳齐7岁就能弹海顿《D大调钢琴协奏曲》……

焦：您也是在10岁就弹了贝多芬《第一钢琴协奏曲》，14岁更弹了李斯特《第一钢琴协奏曲》。这在俄国是很“平常”的事吗？

克：当然不平常，但也绝不是什么了不起的大事。我们并不会说：“哎呀！这孩子是神童呀！”然后让他拼命演奏、拼命赚钱。我们看的是音乐的未来，而非财富。很遗憾，现在很多人不这样想，天才儿童成了赚钱机器。

焦：您和涅高兹学了两年，在他过世后又和其子小涅高兹（Stanislav Neuhaus，1927—1980）学了五年，还成为他的助教。请谈谈您心目中的涅高兹父子。

克：老涅高兹是非常“艺术家”的人。他的课是大堂课，像是现在的大师班，不过是公开讨论。他的课多半是一组主题式的讨论。比如说今天谈贝多芬，涅高兹就会分析贝多芬的乐曲和风格，也旁征博引，从一首歌德的诗到当时的欧洲文学、绘画、雕塑、建筑等等，以不同的艺术创作来与音乐互动。他为我们开启想象的天地，提升学生的视野和艺术观。

焦：在技巧上呢？

克：最重要的当然是音色与歌唱性。涅高兹总是说我们要在钢琴上唱歌，唱！唱！唱！说到教学上的不同，小涅高兹在技巧上更为要求。我和老涅高兹学习时，他已经74岁，很多小细节无法一一关照。相较于

父亲，小涅高兹是更“准确”的老师，绝不漏掉任何细节，严格且深入地琢磨演奏。仅仅是一页乐谱，为了达到他的要求，他甚至可以磨上两个小时！

焦：您能接受这样的教法吗？

克：对我而言，这似乎太仔细也太压迫性了。我想这是因人而异，有些学生就真的需要如此严格的老师。不过小涅高兹的音色极为优美多彩，我也的确在音色上获益良多。无论如何，他对教学非常有热忱，对所有学生都一视同仁，不会因为某些学生天分不够，不能成为演奏家，就随便指导。这种对教学和音乐的热情与坚持，令我非常敬佩。

焦：刚才讨论了那么多音色的重要，可否请您更深入地为我们谈谈您的技巧和声音。涅高兹在俄国被称为“音色的巫师”，而您也是创造丰富色彩的巨匠。

克：这就要回到刚才的话题。首先是想象。看到乐谱上这段音乐，你会想到什么？你会用什么样的声音来表现你的想象？接着，为什么你会如此想象？为什么你用这样的音色、这样的情感来表现？“如何制造某种音色”和“为何要制造某种音色”一样重要。否则纵使有千彩之声，音乐却没有意义。当然，我必须强调，所有的想象和思索，都必须本于作曲家。任何处理手法都必须出自对作曲家个人、作品和风格的认识。否则贝多芬、舒伯特、李斯特将全弹成一个样子。

焦：您如何弹出丰富的声音？

克：音色塑造有各种方法，但终究还是得用耳朵去听，听出不同触键的差异，找到演奏的门路，“读谱、聆听、演奏”是一个连续的音乐处理过程。弹奏上你必须完全放松。你的手指、手腕、手臂、整个上半身……全身都必须放松。当你完全放松，就能用全身的力量来弹琴，表现出你想象中的音色与情感。力量不只来自于手，而是来自背部、臀部，甚至全身的任何部位。钢琴家用手指来唱歌，但要以身体来弹琴。以前我当小涅高兹助教，就是比较自己的学生和别人的学生在声音上的表现，身体有没有放松，音乐有没有内涵。我现在也如此教。

焦：在您求学过程中，曾有过什么生活或艺术上的偶像人物吗？

克：最早是里赫特。1958年我来到莫斯科，听了他的演奏，受到极大震撼。那种技巧、那种声音、那种音乐，实在让人无法忘怀。不只是我，那时的里赫特根本是所有人的偶像！

焦：您认识他吗？

克：认识。孙巴特延很崇拜涅高兹，和里赫特则是邻居。她带我去见里赫特，真是非凡人物。在他之后，另一位成为我偶像的是米凯兰杰利。他1974年的莫斯科演奏会再度让我受到极大震撼。那种声音与控制，还有他的音乐，实在了不起。

焦：就声音这一点来说，您怎么看霍洛维兹？他还能归类成俄国派吗？还是……

克：不，他是完全的“霍洛维兹派”。当然，他的音色与技巧源于俄国钢琴学派。涅高兹和我说过，他和霍洛维兹曾是室友，对年轻的霍洛维兹很熟悉，而他年轻时的音色是很纯粹的俄式风格，灿烂明亮的银彩之声，后来才发展出独特的色彩。每位大钢琴家都有自己的音色，因为音色反映了钢琴家本身的个性。霍洛维兹、里赫特、吉列尔斯……他们的音色都不一样，但都源于俄国钢琴学派。这就是我们教育上的重心，发展艺术家的个性。

焦：俄国学派和法国学派的肖邦诠释似乎相差颇大。您是最杰出的肖邦名家之一，可否为我们谈谈您心目中的肖邦？

克：我觉得法国学派的肖邦普遍太“轻”，感情挥洒不开。肖邦的音乐可以被演奏得“很好听”，很轻柔地在小小的沙龙中演奏，并不表示就真能如此诠释。就像海上冰山一样，表面上仅能窥见一角，并不表示那只是一角。他的音乐有极深邃的情感，都是伟大的情感结晶，没有所谓的“小品”——再短小的一首玛祖卡，再简单的一首圆舞曲，都包含了像海洋、像世界、像宇宙般的情感，需要深入的思索与体会。举例而言，诙谐曲本来的意思是“玩笑”，是“笑话”，可是除了第四号是大调，肖邦其他三首诙谐曲都是小调。小调的笑话，这就是他的风格，他多数钢琴作品都是小调。莫扎特就不是这样，多数钢琴作品是大调。一位用大调表现，一位用小调表现，这就是他们音乐表现和风格之不同。肖邦是最接近我内心的作曲家，我也最能表现他的风格。

焦：或许正是这份喜爱与谨慎，您的肖邦才会如此感人。那斯克里亚宾呢？他的早期作品宛如俄国版的肖邦……

克：他的作品我只弹到大概编号50左右，到他的中期创作，不过作品60的《普罗米修斯——火之诗》（*Prometheus*：*The Poem of Fire*）也是我喜欢的作品。他的许多作品很好，情感很深，但都是小曲，片段片段的作品，结构逐渐崩离，像是印象派后期的点画。他的奏鸣曲我只弹

到第五号，晚期只有第九号。

焦：您所录制的肖斯塔科维奇钢琴协奏曲是我心中最杰出的演奏，您的普罗科菲耶夫也极为震撼人心。这两位作曲家都和当时苏联当局处不好。当您诠释他们的作品，您会加入当时的政治环境的氛围吗？您又是怎么看待旧日苏联体制？

克：其实到1930年代斯大林掌权为止，苏联都还有不少自由，那时甚至连拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》都不许演奏。不过斯大林毕竟在1953年就死了。当我成为演奏家的时候，气氛已经有所改善。我对于普罗科菲耶夫特别拿手，因为那完全出自本性。我13岁弹他的《第三钢琴奏鸣曲》给孙巴特延听时，她就说："你以后不用再弹普罗科菲耶夫给我听了。你永远可以自己学！"他的奏鸣曲我弹第二、三、四、六、七、八号这六首，特别是后三首，我常放在一场音乐会中，是非常好的系列作品。

焦：这是所谓的"战争奏鸣曲"。

克：不，这是"KGB奏鸣曲"（笑）！虽然人们说这是"战争奏鸣曲"，但普罗科菲耶夫在"二战"前夕就完成三首曲子的初稿。他同时写作十个乐章，再一一组合，并非按照第六、七、八顺序写作。因此与其说它们表现出战争，还不如说这是表现在极权统治下的苏联生活。

焦：这三首作品诠释上有何诀窍？

克：如果想成功诠释，必须仔细研究穆索尔斯基、里姆斯基—科萨柯夫（Nikolai Rimsky-Korsakov，1844─1908）等以降的俄国音乐传统。它们的精神并不现代，而是纯然的俄国魂，包含许多民歌素材。此三曲反映的完全是深刻的俄国情感与俄国生活。另外，这三曲中也带有普罗科菲耶夫自身的写照。像《第六钢琴奏鸣曲》的第二乐章，旋律素材就来自《罗密欧与茱丽叶》《战争与和平》和《灰姑娘》，尤其是后者。第七号奏鸣曲的第二乐章则是一首俄国的哀歌，旋律素材来自舒曼，中段响彻的是来自全俄国的钟声──这是可怕的警示，凶兆般的丧钟。到了第三乐章，果然灾祸发生。这是全俄国人民，每个家庭、每个人的恐怖政治和生活悲剧。

焦：您如何看第七号第三乐章的速度？有人说这是模仿斯大林说话，所以不能被演奏得太快。

克：这有两种解释：第一就如你所说，这奇特的七拍子是普罗科菲

耶夫在模仿斯大林说话，一个俄语说不好的格鲁吉亚人。但我们也可以解释成这是枪击，特别是中段起的重音。整个乐章可以看作是KGB的画像：一开始是这些特务从四面八方出现，中间是他们的残酷，用机关枪扫射，最后是全体俄国人的悲剧。所以这个乐章的曲旨并非展现钢琴家的超技，而是俄国人生活在KGB下的痛苦，必须表现出深刻的情感。如果只是展现手指，那只会带来刺激；但它并不是刺激，而是悲剧。第二我对速度没有意见，重点是诠释。钢琴家如果能够弹得“快”但不“赶”，能在快速中自由呼吸，能在快速中表现出深刻想法，那就尽管去快，但不能本末倒置，追求炫耀的华彩而丧失深刻的诠释。

焦：这真是非常好的意见。

克：有个有趣的故事可以反映此曲诠释的妙处。吉列尔斯到美国演奏此曲时，记者问他：“为何您把第三乐章弹得那么慢？”他说：“这是普罗科菲耶夫说的。”等到里赫特演奏时，记者又问：“为何您把第三乐章弹得那么快？”他又说：“这是普罗科菲耶夫说的。”所以，速度不是重点，重点是钢琴家弹出什么。

焦：您怎么看普罗科菲耶夫的《第九钢琴奏鸣曲》？

克：这是很特殊的作品，和他其他奏鸣曲都不太一样。我觉得此曲的主旨是教育性、智识性的。这和其他数曲充满深刻、纠结、抒情的质感不同，自成一个小天地。

焦：您也认识肖斯塔科维奇吗？

克：是的。我和他有三次音乐上的合作。第一次是他要首演第九和第十号《弦乐四重奏》。由于这两曲都不长，主办单位希望我能演奏他的二十四首《前奏曲与赋格》选曲填补时间。我练了A大调、E大调和降D大调三首，然后弹给他指导。肖斯塔科维奇真是可爱而谦虚的人。我那时很年轻，演奏时犯了不少解读上的错误，但他竟然说：“这是我的错！这是我的错！”这给我很大的震撼。肖斯塔科维奇认为，我之所以会没把他的作品表达出他所设想的样子，完全是因为他没有在谱上给予明确的指示，所以他应该修改这些“错误”。即使他是名满天下的肖斯塔科维奇，他听到我演奏的第一反应并非指责，而是立即检讨自己，没去想错误可能根本不是他的！

焦：这实在很了不起。

克：我第二次和他合作是他要弹自己的《钢琴五重奏》。那时他健

康状况不佳，所以主办单位要我准备，作为他不能上场时的替补。因此我也和他学了此曲，不过最后还是他自己弹了。最后一次，则是我和他儿子合作他的《第一钢琴协奏曲》。他听了非常非常兴奋，说我弹得非常快。“这就对了！”他说很多人把此曲弹得很严肃、很学院派，但这一点都不对，“此曲一点都不严肃。这是一个对海顿、古典乐派和日常生活的谐谑作品，是一个笑话！”

焦：您演奏此曲的录音，真是我最欣赏的演奏，第四乐章奇快无比，音乐又挥洒自如。

克：后来他邀我去他的别墅，他放一段他演奏《第一钢琴协奏曲》的纪录片给我看，不过只有最后一个乐章。我的天呀，那真是可怕的快速！我说：“你弹得比我还快呀！”“怎么可能！没人快得过你！”我不相信，坐到钢琴前和影片比赛……哈哈！我还真的弹得比他更快！后来我们常在音乐厅见面。比如说当他儿子首演其《第十五交响曲》，同场音乐会我和克雷默（Gidon Kremer，1947—）也首演海顿《双重协奏曲》，因此和他们父子聊了许多，经历整个彩排。他真是伟大的天才，也是伟大的人物。

焦：《第一钢琴协奏曲》的第三乐章短而特别，可否请教您的诠释？

克：我觉得那是一段趣味模仿，从巴洛克时代诸多作曲家，比方说库普兰、斯卡拉蒂转到亨德尔。如果能展现转换间的巧妙，模仿出这三人风格的神髓，那就是非常成功的演奏，特别是这接在第二乐章之后。根据沃尔科夫（Solomon Volkov，1944—）的研究，第二乐章的主题来自一首古老的犹太歌曲。我之前就有这种感觉，但没有证据，现在有了明确的考证。第二到第三乐章是一个迷人的转折，钢琴家要把这种迷人特质表现出来。

焦：此曲首演时，有人在后台拿第一乐章第一主题开玩笑，说：“这不是贝多芬《热情奏鸣曲》吗？”肖斯塔科维奇那时的反应很妙，他说：“对呀！连白痴都听得出来！”您自己认为呢？

克：我没和肖斯塔科维奇讨论到这个问题，不过说不定就是如此呢！因为他第四乐章明确引用了海顿《D大调钢琴奏鸣曲》（Hob.XVI:37），华彩乐段则用了贝多芬的随想回旋曲《遗失一分钱的愤怒》（*Rondo a capriccio*，Op. 129）。总之，全曲是一个混合民歌与古典乐派的笑话，充满机智与趣味。钢琴家要认真研究，但不该诠释得

严肃死板。

焦：您如何看肖斯塔科维奇之后的俄国作曲家？

克：我心中他之后第一人是谢德林（Rodion Shchedrin，1932—）。不过诚实地说，我比较喜欢40岁以前的他。谢德林是非常精彩，具有深刻情感与极佳幽默感的人，其早期作品也反映出他的个性。中年以后的他音乐变得比较智识性。我弹了他的《第一钢琴协奏曲》和《第二钢琴协奏曲》《为青年的曲集》，还有不少二十四首《前奏曲与赋格》。后者有些难得吓人，但非常有趣。施尼特凯（Alfred Schnittke，1934—1998）也是了不起的人物。我弹了他的《即兴与赋格》（*Improvisation and Fugue for piano*，Op. 38），非常艰难，赋格曲简直难如登天。施尼特凯说此曲不太“钢琴化”，反而像是管弦乐，这真是没说错，连他自己都不预期有人能弹出来。我也首演他的《第三交响曲》。里面钢琴部分非常吃重，和协奏曲没两样。他的钢琴协奏曲则是伟大经典。我不是因为这是题献给我的作品我才这么说，而是此曲实在感人至深。好玩的是，他自己一开始还不喜欢这部作品。

焦：这是为什么？

克：他那时总是说：“都是你的错！你一直逼我写、逼我写，害我不得不写一首协奏曲给你！”拜托，天地良心，我可没有逼他写，我只是客气地询问他能否帮我写些作品，那是1972年。1973年他就写了《即兴与赋格》。后来我还弹了他补写的马勒《钢琴四重奏》。那是马勒17岁在维也纳音乐学院的作品，只完成第一乐章，第二乐章仅有开头主题几小节的残稿。施尼特凯发现了这份残稿，然后写出这个乐章，很有趣的曲子。他的室内乐我弹了《大提琴奏鸣曲》和《钢琴五重奏》，都是了不起的作品。

焦：可否特别谈谈他的《钢琴协奏曲》呢？

克：这部作品说的是俄国人民的生活，全曲是一个循环。

焦：中间那段爵士乐呢？

克：那正是我们的生活。即使在政治控制下，苏联人民在地下室，偷偷学着体会自由，学着像西方一样跳舞。不过无论旋律怎样变，整首曲子完全以开头的钢琴主题做开展：那是俄国的钟声，俄国人民的象征。我对当代音乐的衡量标准仍然是情感。这首《钢琴协奏曲》最杰出之处就是有深刻而丰富的情感。我就不喜欢邓尼索夫（Edison

Denisov，1929—1996）的作品，那种机械式的音乐给计算机去演奏就可以了。

焦：古拜杜丽娜（Sofia Gubaidulina，1931—）呢？她的作品总是充满情感，当然也有声音的试验。

克：我也非常喜爱她的作品，确实是情感深邃。时代在变，音乐表现语汇在变，但人的情感总是不变的。

焦：您19岁就在利兹大赛夺得银牌，26岁在第四届柴科夫斯基大赛上的胜利让您更为成功。对您而言，比赛的意义为何？您又如何看待今日的比赛？

克：我年轻时世界上的比赛非常少，数都数得出来。现在呢？全世界大概有五百多个比赛！然而，就是有那么多人，所以才有那么多比赛。至今，比赛仍是钢琴家想要出名的终南捷径。虽然有人可以不用比赛，像基辛（Evgeny Kissin，1971—），但这种名字你又能叫出多少？所以比赛仍是不得不比。

焦：近年来多数的比赛获奖者，其演奏普遍缺乏独特的艺术个性。这是因为评审间摆不平，倾向选择最“安全”的诠释之故吗？如果这样，我们对比赛又能有怎样的期待？

克：很不幸，现在的确如此。以前的大赛冠军，像波里尼、阿格里奇、克莱本、阿什肯纳齐、奥格东等等，在技巧之外都有自己的音乐。不过也是有例外，大家不用放弃希望。像意大利钢琴家巴克斯（Alessio Bax，1977—）就让我惊艳，他得了许多奖，但很有自己的想法，也弹得很好。

焦：可否为我们分享您参加第四届柴科夫斯基钢琴大赛的故事？据我所知，您当时不愿意参赛。

克：当时我已经很有名了，在世界各地都有许多演奏，也有很多乐迷，根本不用参加比赛。另一方面，既然已经颇有成绩，如果没有得到冠军，这反而会毁了我的名声和事业。一旦输了，我全得重新开始！所以我真是不想参加，完全是被逼着去比。

焦：为什么当时苏联政府如此在意这届比赛？难道还是克莱本的阴影吗？

克：真正的原因是1970年是列宁的百岁冥诞！为了宣扬国威，当局

希望钢琴、小提琴、大提琴和声乐四项比赛，冠军得主都是苏联人！所以我是背负个人前途和国家荣誉的重担参赛。

焦：不过您的演奏确实无与伦比。您在决赛弹的柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》和普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》，那根本不是弹来比赛，根本就是弹来赢的！

克：但谁能确保演奏顺利呢？比赛时有各种突发状况，变量多不胜数。我一直告诉学生，如果想得名，准备到百分之百还不够，必须准备到百分之一百二十！在家里弹一百次都对，可能出错的就是在台上那一百零一次。但即使准备到百分之一百二十，也都不能保证比赛时的顺利成功。可能突然生病，临时受伤，或是家庭生变……总之，即使实力仍是关键，比赛往往还是像乐透一样。那时弹完第一轮，我名列第一，赢过第二名两分之多。那是很大的差距。但柴科夫斯基大赛的游戏规则，是不管你领先多少，万一决赛弹砸了，那就全盘皆输。反之，也能反败为胜。所以实力和机运都一样重要。

焦：您和英国钢琴家里尔（John Lill，1944—）并列第一，是他当年弹得特别好所以才能出线吗？

克：这得话说从头：那是因为评审团主席吉列尔斯在第三届比赛被愤怒的观众用雨伞追打，还真被打到了。

焦：这是怎么一回事？那年不是索科洛夫得到冠军吗？

克：他那年才16岁！观众一开始并没有特别注意到他。

焦：观众喜欢谁？迪希特（Misha Dichter，1945—）吗？

克：没错！我听了那次比赛。迪希特弹得真是好，无论是《彼得鲁什卡三乐章》或是舒伯特，都非常动人。虽然他决赛弹协奏曲失手，忘谱错音不断，观众还是爱他。然而，吉列尔斯却将首奖颁给了索科洛夫；好啦，奖一颁出去，吉列尔斯就被揍。

焦：迪希特年轻时弹得确实很好，我也听了他比赛的现场录音，真的很精彩，观众爱他我可以想象。但里尔呢？

克：里尔决赛时演奏的勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》也确实杰出。听众非常喜爱他的协奏曲。就像我刚刚说的，柴科夫斯基大赛基本上是决赛说了算，俄国观众又向来对非俄国的参赛者有好奇与偏好。由于第四届和第三届的评审基本上是同一批人，主审还是吉列尔斯。他看到观

众在决赛时如此喜爱里尔，为了避免再被打，也就将首奖颁给他。

焦：这实在是戏剧化的转折。

克：当然，后来时间证明吉列尔斯是对的。当时，索科洛夫并没有得到压倒性的胜利，现在却成为伟大钢琴家，迪希特却消失了。所以有时候比赛会发生错误，包括非常大的比赛。我在莫斯科曾被请去听某著名大赛首奖得主的演奏。我本来抱着很大期望，因为他还是该赛最年轻的冠军得主，结果却非常失望。他的音色很好，手指也很好，也能弹得很有音乐性，音乐却是空的。他似乎不知道为什么要这么弹，为什么要运用这些声音，音乐缺乏意义。

焦：您的俄国曲目极为卓越，肖邦也是顶尖。1970年也有肖邦钢琴大赛，当年为何政府指派您参加柴科夫斯基大赛而非肖邦大赛？

克：苏联当然也很重视肖邦大赛，光在国内就进行了三轮选拔。然而对官方而言，柴科夫斯基大赛是最重要、最输不得的比赛。肖邦大赛的选拔比较不那么政治性，能够以音乐方式选择，柴科夫斯基大赛却是政治力高度介入，被点名的选手非得参赛不可。我再怎么不愿意，还是得参加，不然官方会全面封杀我国内外的演出。KGB也没闲着。他们随时调查，看演奏者是否“忠于苏联精神”。那是非常可怕的一段日子，我希望这种日子绝对不要再回来了。

焦：肖邦大赛特别之处在于加总每一轮分数。您觉得这会比柴科夫斯基大赛以决赛定高下要好吗？像奥格东差点进不了决赛，最后却翻盘和阿什肯纳齐并列第一。

克：肖邦大赛有自己的问题。基本上，我觉得自阿格里奇之后，大概只有齐默尔曼（Krystian Zimerman，1956—）和邓泰山算是获得压倒性的胜利。自邓泰山之后，其他的冠军都有严重争议。奥格东虽在第二轮时而失神，但他在李斯特《梅菲斯特圆舞曲》（*Mephisto Waltz*）和拉威尔《夜之幽灵》（*Gaspard de la Nuit*）中，都弹出惊人至极的演奏。换句话说，他已展现出第一流钢琴家的能力，只是没有在所有演奏中都展现出如此实力。他决赛演奏的李斯特《第一钢琴协奏曲》真是光芒万丈，也没有之前的失神状况。虽不如阿什肯纳齐稳健严谨，得到冠军也算实至名归。比赛毕竟还是要衡量演奏者的能力，虽然因运气而得奖的人也为数不少。

焦：柴科夫斯基大赛夺冠后，您的生活有何改变？

克：我的演奏事业更好了。很自然的，世界各地都希望听到柴科夫斯基大赛新的冠军得主，所以演奏邀请增加很多，但也有和我原本演奏行程的巧合。比方说，柴科夫斯基大赛在六月结束，我九月就到美国巡回演奏，但这是之前就排好的，所以主办单位很高兴，他们赚到了一个柴科夫斯基大赛冠军。不过，我也见识到美国人办音乐会的方法──我在四十五天内弹了三十六场音乐会，包括柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》和普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》，以及两套独奏会曲目。真是被这些美国人给榨干了！

焦：您在得奖之后，国际名声更佳，可曾想过移民出苏联？

克：我那时能以犹太人身份离开苏联到美国或德国，也有很多人建议我离开苏联，但我最后还是选择留下，因为我非常喜爱莫斯科，也很爱俄国文化。我的朋友都在莫斯科，我不愿意离开我的城市重新生活。另外，我的演奏当时并没有受到限制，出国很自由，因此没有想要移民的念头。

焦：身为犹太人，又是音乐明星，您是否也曾遭到反犹人士的歧视与打压？

克：苏联的反犹主义很强烈，不过那些反犹分子不太敢动我。柴科夫斯基大赛前，由于我是重点参赛者，他们不敢招惹；柴科夫斯基大赛后，我得到冠军。站在国家立场，他们也必须宣传并帮助冠军得主，因此我的演奏事业并没有受到来自反犹人士太大的打压。再说，他们都知道我的个性。我不是那种默不作声、自认倒霉的人。谁敢因为我是犹太人而欺负我，我就一定让他们好看，非把事情闹大不可！打压我的人到处都是，但他们充其量只敢在暗地里或小地方耍些手段。在苏联，我永远都要和反犹主义者对抗，每天都是战斗。

焦：最后可否请您谈谈在家乡乌克兰所举办的“克莱涅夫钢琴比赛”？这个比赛已经颇具知名度，选手来自世界各地，也是很有公信力的比赛。

克：这是为选拔青少年所办的比赛，非常公正诚实，没有私相授受和说情。我很开心经过多年经营，的确栽培出不少人才，许多得主后来也成为其他大赛的得奖者。

焦：您亲自提供奖金给大奖得主，在比赛中是否有特别大的决定权？

克：没有。我不干涉比赛。如果情况特别，我也乐于给更多奖。大奖得主通常只有一名，也有一回给了三名。我和其他评审说，不要担心我会破产，只要钢琴家表现杰出，我尊重你们的决定。

焦：为何您愿意花这么多时间金钱在这个比赛？

克：我常和我的同行说，我们在做非常无奈的事：我们在培养一群失业的天才！我们花了那么多时间，培养那么多天分极高的年轻音乐家，但之后呢？现在年轻音乐家要建立事业简直难如登天，比我们那时难上十倍！音乐会与唱片市场也大幅萎缩，音乐家生活愈来愈困难，无论他们有多杰出。这真的很令人沮丧。我现在作为教育家的身份已大于演奏家。这个比赛是我的努力，希望还能在这样坏的环境中保存一些优秀音乐家。毕竟，他们才是未来。

第四章 美国篇

前言 从旧世界到新大陆

看完欧洲、法国与俄国三章之后，再来看美国钢琴家，应该更有触类旁通感。

美国虽然出过杰出钢琴家，在19世纪也是诸多欧洲演奏名家的舞台，但一般而言年轻音乐家仍需至欧洲深造，方能获得更好的教育。萨玛洛夫（Olga Samaroff，1880─1948）就是一例。她生于得克萨斯州，本姓Hickenlooper，曾赴巴黎与柏林学习。回到美国后为发展演奏事业，在经纪人建议下改用远房亲戚姓氏。不只有出色的独奏家生涯，她在教学上也颇有建树，成功培育出诸多演奏名家。

由于俄国十月革命和世界大战，美国接收了欧洲无数精英，在音乐上也开展出新气象。就俄国学派的传承而言，文格洛娃师承埃西波娃，之前也曾于维也纳和莱谢蒂茨基学习。她于1906─1920年任教于圣彼得堡音乐学院，移居美国后于1924年协助创立柯蒂斯音乐学院（Curtis Institute），教出一整代美国钢琴家。列文涅科学化地分析安东·鲁宾斯坦的演奏特色与技巧，在其任教的茱莉亚音乐学院形成“列文涅学派”。列文涅夫人罗西娜在9岁时就和长其五岁的列文涅学习，18岁时以金牌奖自莫斯科音乐学院毕业。她曾帮助教导列文涅学生长达46年；当列文涅于1944年过世，她接下其教职后又于茱莉亚音乐学院教了32年，造就无数人才。就德奥系统的传承而言，施纳贝尔和施托尔曼这两位名震维也纳与柏林的大演奏家，不只在美国教出许多杰出学生，也把欧陆最深刻的音乐思考带至新大陆，影响至今深远。马库斯（Adele Marcus，1906─1995）曾和施纳贝尔与列文涅学习，后来也成为茱莉亚音乐学院

著名教师。

本章所收录的钢琴家，全都是上述诸位名家名师的学生。通过访问，我们不只可以认识他们的音乐见解与人生智慧，也可以看到他们对于同一老师的不同回忆与看法，各自的学习、收获与反思。他们是时代见证，也是创造历史的人物，多数更投身教育，成为持续影响下一代音乐家的模范。其中贾尼斯是美苏冷战中音乐外交的代表人物，本书访问是他首度透露相关细节；史兰倩丝卡学承多方，甚至与拉赫曼玛尼诺夫请益，经历尤其特殊；罗温萨赴巴黎进修，成为科尔托晚期的代表学生。他的经验可让我们思考学派与风格的存续或变化，也补足第二章未能访问到科尔托学生的遗憾。图蕾克是全书唯一非面访，仅答复传真的钢琴家。这是我第一篇钢琴家访问，在就读大三那年完成。虽然图蕾克仅选择性回答问题，几经考虑，我仍将其收入此书作为纪念，还请读者海涵。

图蕾克

Rosalyn Tureck, 1914—2003



1914年12月14日出生于芝加哥，图蕾克为俄罗斯—土耳其后裔，在茱莉亚音乐学院和萨玛洛夫学习，发展出优异而独特的演奏技巧。1936年她在卡内基音乐厅与奥曼迪指挥费城乐团合作勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》，次年更以连续六周时间举办巴赫键盘作品音乐会，奠定其巴赫权威的不朽地位。她对各派音乐皆有心得，也精于羽管键琴和管风琴，但最高成就仍为巴赫诠释，也将一生心力投入于巴赫研究。1966年她创立国际巴赫音乐学院，1981年她又创立图蕾克巴赫学院、图蕾克巴赫研究基金会等学术组织，出版研究著作。2003年逝世于纽约。

关键字：萨玛洛夫 巴赫（演奏技巧、演奏方式、改编）《哥德堡变奏曲》巴赫研究 跨领域

访谈时间、地点：1999年12月，传真

焦元溥（以下简称“焦”）：可否请谈谈您的早期学习和老师？您是否小时候就开始接触巴赫作品？

图蕾克（以下简称“图”）：我在9岁半开始接触巴赫和古典乐派作曲家。我第一位钢琴老师是伟大的俄国女钢琴家布丽安特—里汶（Sophia Brilliant-Liven）。她是安东·鲁宾斯坦的学生和助教，在欧洲相当有名。我和她学了四年。这段期间我完全没有学习任何浪漫派的音乐，只有巴赫、C.P.E.巴赫、莫扎特、亨德尔、海顿、贝多芬和一些19世纪晚期与20世纪初期的俄国钢琴音乐。这段学习立下我对巴赫和18世纪晚期作品的坚实基础与认识。我下一位老师是荷—意裔的查普索（Jan Chiapusso，1890—1969）。他不仅是出色的钢琴家，也是巴赫学者。他发现我对巴赫音乐有相当快速的学习力，特别是我能在两到三天内练好并背下一首巴赫《前奏曲与赋格》，于是他早在我14岁时就引领我进入巴赫的专精领域，持续教导我到16岁为止。我15岁已经学了绝大部分的四十八首《前奏曲与赋格》以及巴赫重要的键盘音乐作品，并在芝加哥举行数场全场巴赫的钢琴独奏会。除了精研巴赫音乐，我也和查普索学习19世纪的钢琴作品，包括肖邦两首钢琴协奏曲、贝多芬钢琴奏鸣曲与一般19世纪的重要钢琴演奏曲目。不仅如此，我还学习羽管键琴、管风琴和古钢琴的演奏法。所以，这可说是一段既是广博又精深的学习过程。

焦：之后您则到茱莉亚音乐学院和伟大的钢琴家萨玛洛夫学习。

图：那是另一阶段的开始。由于在此之前，我已经十分严谨而深入地研究史料、各种乐器特性和许多巴赫曲目，对巴赫早已有了自己的看

法和目标，萨玛洛夫在巴赫演奏上并没有影响我多少。然而，她既允许我发展我对巴赫的观点，也允许我进行我的研究。这段时间我进一步拓展我的巴赫曲目，也拓宽我19世纪和20世纪音乐的曲目。我对萨玛洛夫最大的感谢，是她让我自己成长、发展，从各个面向充实自己。她从不打击我，总是支持我学习中的心得、成就与新发现，无论是巴赫还是其他，她总是如此。这是萨玛洛夫所给我的最大恩惠。

焦：我认为您的演奏技巧是融合钢琴和羽管键琴演奏特性的奇迹。可否请您为我们多谈谈它？

图：我想你可能知道我的一个故事，那就是我在17岁生日前夕突然顿悟般的对巴赫音乐有了深刻的理解：我理解他作曲的结构逻辑，并因此也了解到我必须发展一套新的演奏技巧以彰显其作品的结构内涵。我认为唯有如此，才能真正实现巴赫的意图和创意。因为作曲家的意图，本质上交织于其作品的结构之中，而演奏者有责任要能自结构中分析出脉络。理解并判断不同的作曲结构并做出表现，才能真正和作品的原本结构做诠释上的整合。因此，我们能自历史文献、论文和当时乐器的演奏特性中，学习到正确的演奏技巧和音响知识，而这样的知识也丰富了演奏者对乐曲的研习。演奏者必须混合历史知识和乐器知识，发展出相应于不同乐器的技巧，这样才能深入乐曲结构并整合演奏者自身的诠释和丰富情感。总之，演奏者所理解学习愈多，就愈能融合各种情感与知识，让演奏合理地表现音乐的结构，也能合理地展现演奏者的历史知识与人文素养。

焦：想达到这种能力可不容易，而您的成就有目共睹。

图：这是我对自己演奏的理解和实践。这种努力的确需要超乎平常的诚意与诚实、对音乐学的钻研、对过去和当代乐器以及音乐本身的研究。但我们若要研究伟大艺术，就不得不借着刻苦的努力，让自己达到此艺术的高等境界。对认真的演奏者而言，我认为这绝对必要，也是责任。但我也确信，艺术家能从这般努力中获得更多，无论是音乐或人生。

焦：您如何看待20世纪的巴赫音乐演奏方式，以及所谓的“演奏传统”？早期钢琴家如阿劳，曾认为巴赫音乐并不适合在现代钢琴上演奏；吉泽金等人以现代钢琴演奏巴赫，却不使用踏瓣。也有非常多的人认为巴赫的键盘作品就应该以当时的乐器演奏。我们知道您以拓展巴赫音乐诠释和表现闻名，您对于这些“争论”或“演奏传统”的意见又是如何？

图：谈到演奏乐器的表现力，就我身为学者和艺术家的经验而言，我认为20世纪犯了相当大的错误。演奏的经验和研究考证确实为我们带来非常重要的资料，但钻牛角尖地偏执在某一点上，例如坚持巴赫键盘音乐应该以羽管键琴演奏，却是完全错误的。巴赫音乐的表现力与内涵远超过任何特定乐器的限制。事实上，他创作时所依据的中心乐器是管风琴，声音特色和羽管键琴也截然不同。

焦：为了增强音响效果（或其他原因），有些钢琴家如尼古拉耶娃，会在演奏巴赫作品时增添音符（例如在左手增添低音八度以增强效果）。您如何看待这种改变乐谱的演奏方式？

图：尼古拉耶娃和许多钢琴家所采取“增添音符”的演奏法，是承继了老式但过时的巴赫演奏方式。这种方式属于19世纪晚期，虽然已经过时逾一百年，但仍然被许多认为“添加音符能增加演奏效果”的演奏者采用。尼古拉耶娃会在乐曲结尾增加音符，我也曾经听过她突然奏出漂亮的八度音，或是如你所说，增添左手的八度低音，但这些增添没有任何音乐结构上的联结可言。如此更动皆是根据某19世纪的老主意：希望音乐更丰富。这种由李斯特和布索尼而来的演奏方式，早在一百年前就已被放弃。就如此“添加音符”的做法而言，这当然不合理。



年轻时的图蕾克（Photo credit：环球唱片）

焦：那么如古尔德等以琶音演奏和弦的做法，或许多自由选择装饰音的演奏方式，您又持怎样的看法？

图：以琶音演奏和弦，本质上是相当好的演奏方式。在巴赫作品中，一些和弦只能被演奏成和弦，但也有很大一部分的和弦可以被演奏成琶音。这种自鲁特琴产生的演奏法也是羽管键琴演奏中相当重要的特性。如此表现方式在钢琴上也可以有相当优美的表现，前提是演奏者必

须对18世纪的琶音演奏法有深刻的了解，而非仅以19世纪对琶音的演奏观念来衡量乐曲。总而言之，如果演奏者对乐曲和琶音演奏法有深厚素养，有足以做正确判断的学识并适切地以琶音演奏“可被琶音演奏法演奏的和弦”，那确实是非常好的演奏方式。

焦：您怎样看您从VAI到DG的《哥德堡变奏曲》（Goldberg Variations，BWV 988）录音？

图：我为DG所录制的《哥德堡变奏曲》是我对巴赫音乐思考持续发展的表现。我对巴赫的思考和见解展现在我所有录音作品之中，而我很高兴地说，我的音乐仍然持续成长，我也在每一场演奏中和听众分享我的持续成长。对于我在DG所录制的《哥德堡变奏曲》，我认为是我对这部作品最后的决定性诠释。

焦：您最近有什么计划可与我们分享？

图：我在我于牛津设立的“图蕾克巴赫研究基金会”（Tureck Bach Research Foundation）安排了一年的讨论会计划，邀请各学科领域中的先锋参与，当然也包括音乐。我们有顶尖的数学家、物理学家、动物学家和地理学家，也邀请了两位牛津大学的音乐教授参加。讨论会内容相当广泛，从音乐学到各科学领域皆有，而这些座谈会和演讲内容会在我创办的期刊《互动》（*Interaction*）发表。我认为如此互动、跨领域的讨论，正是我们在21世纪对音乐表现、研究和思考所应持的态度与方法，我也深深投入这项工作之中。我也不忘著述。我已快完成一本讨论巴赫音乐结构和表演的书，也有许多出版计划在进行，例如一本对《哥德堡变奏曲》的分析专论。我在为DG新录制的《哥德堡变奏曲》的CD-ROM中已对各变奏做了分析，也写过许多文章讨论，但这本书我将基于我所有过去的心得，将《哥德堡变奏曲》的分析推展至更精深全面的领域。我也创办了一所“高等音乐研究学院”（Institute for Advanced Musical Studies），每年举办两次专业的音乐表演，以钢琴和羽管键琴为主，但也有小提琴和古典吉他。我在各种媒体上讲授巴赫，教导来自世界各地的学生。这是我生活中非常重要的一环。

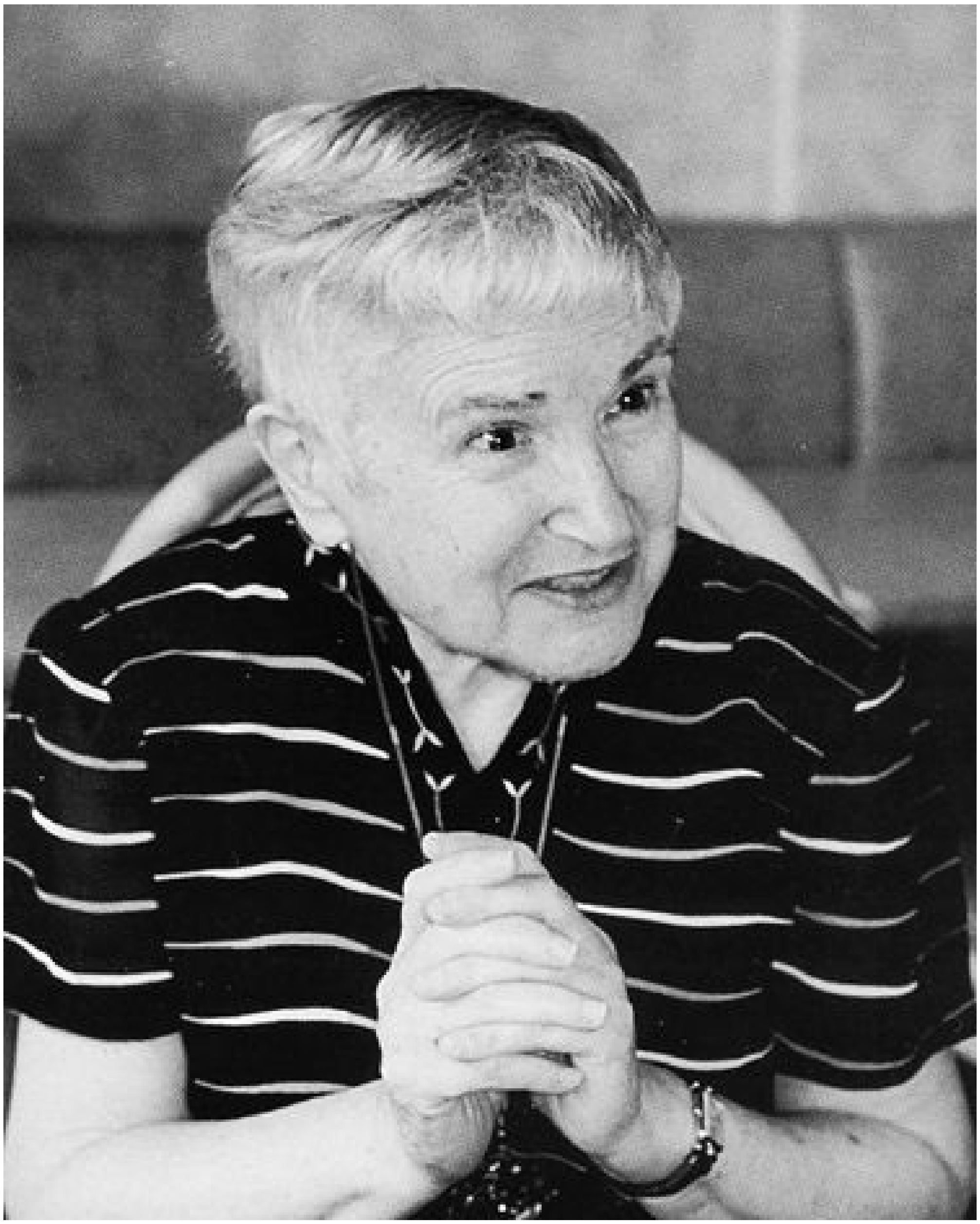
焦：您怎么看新一代演奏者与新音乐？

图：我对具备杰出技巧并具有丰富历史、学术知识的年轻专业演奏者总是深感兴趣，并努力培养这些人才。我对年轻一代和未来永远充满希望，对当代音乐创作和作曲家亦然。毕竟，我认为演奏者必须和其所处的时代联结，而这也是我的音乐哲学，对音乐研究、历史研究和演奏

表现的态度。

史兰倩丝卡

Ruth Slenczynska, 1925—



1925年1月25日生于美国加州萨克拉门托（Sacramento），史兰倩丝卡3

岁习琴，4岁举办首场钢琴演奏会，9岁代替不克演出的拉赫玛尼诺夫举行独奏会，被《纽约时报》誉为“莫扎特以降最耀眼的音乐神童”。她受教于欧美两地诸多名家，以无人可及的经验整合多方见解而成独到心得，然而自幼即受父亲的压抑和逼迫，导致父女关系决裂并一度放弃演奏事业。重拾演奏后，史兰倩丝卡亦任教于南伊利诺大学，著有《琴恋》（Forbidden Childhood）记录自己舞台背后的血泪故事，并撰《指尖下的音乐》（Music at Your Fingertips: Aspects of Pianoforte Technique）讨论钢琴技巧与学习。

关键字：技巧 钢琴学派 文格洛娃 莱谢蒂茨基 玛格丽特·隆 科尔托 列维 霍夫曼 西洛迪 拉赫玛尼诺夫（作品、钢琴演奏）施纳贝尔 巴克豪斯 柯曾 佩里 吉泽金 霍洛维兹 希纳斯特拉 巴伯 奥曼迪 女性音乐家

访谈时间、地点：2003年6月，台北；2007年4月，台北；2009年9月，纽约

焦元溥（以下简称“焦”）：您自幼声名卓著，也和许多名家学习技巧，然而许多人多方学习后反如邯郸学步，甚至伤到自己，您却成功发展并整合出自己的技巧体系，年近耄耋之龄仍能驾驭全场独奏会。可否谈谈您是如何整合所学？

史兰倩丝卡（以下简称“史”）：这其实很简单，我是由演奏来整合所学。我必须适应各种不同的钢琴和身体状况，克服所有的困难来达到我的诠释。此路不通我会改道而行，遇到困难再寻求解决。我弹了好几千台的钢琴与演奏会，从身体与钢琴的磨合中累积经验。例如我2002年的台北独奏会，我就花了近六个小时去了解音乐厅钢琴的特性，找出适应这台琴的方法来达成我要的效果。当然，最重要的还是心中的诠释和灵敏的听觉。我相信所有的音乐家都必须建立“耳朵与手指”“听觉和触觉”的联系；当你能听出声音最细微的差距，分辨每一个小动作对触键的影响，自然就能找出方法演奏并解决问题。如此功力并非天赋，而是靠不断专注心神、努力培养才能获得。扎实、精确、缓慢和持续的练习也非常重要，我至今仍天天练习。

焦：您喜欢怎样的声音和钢琴呢？我注意到您录音似乎选用鲍德温（Baldwin），来台湾演奏则用贝森朵夫。

史：那是因为我不太喜欢太“金属声”的琴音。现在的施坦威就太“金属声”了，我会刻意挑不那么锐利的钢琴。

焦：您从演奏中累积经验，但是否仍以一套技巧基准来整合各个学派？像您去年演奏肖邦《第二钢琴协奏曲》，我注意到您用了许多来自背部肌肉的力道，动作虽大却相当放松，请问这种技巧是怎么得来的？

史：没错，这是近乎失传的俄国钢琴学派的秘技。我的技巧根着于我最早的两位老师施密特—肯尼迪女士（Alma Schmidt-Kennedy）和霍夫曼的助教文格洛娃。她们两人都是莱谢蒂茨基的学生，文格洛娃更在圣彼得堡音乐学院向莱谢蒂茨基夫人埃西波娃学习过。她们两人派别相同，又是认真严格的老师，为我打下非常好的基础。莱谢蒂茨基学派的技巧相当扎实稳固，我也的确以莱谢蒂茨基和俄国学派为本来整合我的技巧。我通常以俄国学派出发，如果遇到问题，我会转向法国和德国学派寻找更适当的表现方式，但一切变化都以达到心中的诠释为准。

焦：但您的踏瓣技巧呢？我有一张您弹舒曼《狂欢节》的录音，其中《帕格尼尼》结尾的弱音演奏，您精妙的控制类似法国学派控制古典作品的手法。

史：我的踏瓣技巧确实本于法国学派；我还可以告诉你，我每日不断练习基本技巧以强化手指力道，而这种练习方式是德国学派的传统。

焦：可否请您谈谈德国、俄国和法国钢琴学派的不同？

史：传统的法国钢琴学派不用手臂力道，我向玛格丽特·隆学习时就只专注在手指和手腕；这种方式讲究精巧、纤细、轻盈，弹德彪西、拉威尔和弗雷有绝佳效果。除了法系曲目，法国学派在古典作品上也有出色效果，玛格丽特·隆的莫扎特就弹得极好，我演奏莫扎特时也常回到法国学派。但我觉得法派真正出色的还是踏瓣控制，因此我也学得最多。德国学派重视技巧训练，讲求基本技巧的严谨表现。俄国学派则着重个人特性，强调音色，以音色反映钢琴家的个性。

焦：您和科尔托学过七年；就钢琴学派的特性而言，您认为他算是“一半法国、一半德国”吗？

史：我不认为。科尔托虽然用了很多非传统法式的演奏法，但他并没有用德国学派的技法。至少就我对他的观察和我对德国学派技巧的学习心得，我并不认为科尔托具有“德国式”的弹法，只能说他是“非传统法式”。

焦：科尔托和列维都出自迪耶梅门下，而您也和列维学过。据说他的弹法和科尔托相当不同。

史：没错，因此更显出科尔托的特别。列维是神奇的指法设计大师。对当时的我，一位手小但能弹很多大曲目的小女孩而言，他的指法帮助我克服生理限制，我也向他学到许多指法编排的启示和创意，是一生受用不尽的宝藏。列维的技巧其实就是运指法的发挥，科尔托的技巧来自对声响的追求，两者完全不同。

焦：您亲自见过列文涅、霍夫曼和拉赫玛尼诺夫，也随后两者学到许多技巧和音乐。他们三人都属于安东·鲁宾斯坦影响下的人物，您能否谈谈他们的异同？

史：在触键和音色上他们共同之处的确甚多，但一如俄国学派的根本精神，最终影响演奏的则是他们的个性。列文涅过世得太早，我无法和他学技巧，但那美丽光辉的声音却永远难忘。霍夫曼则是相当奇特的人物。他有一个“机械”脑袋，永远想着运转结构，也能把各个声部如齿轮啮合般组装运转，融会各式艰深的技巧。

焦：您和霍夫曼学到什么技巧？

史：第一，手掌抬高让手指自然下垂，演奏时务必放松；第二，他教我如何用单指在黑白键中滑动。

焦：前者我想就是您能演奏至今的秘诀，但后者有何演奏上的奥妙？

史：这是他研究机械的心得之一。霍夫曼有一双小手，因此特别思考如何克服掌幅限制而求得在键盘上快速移动的方法。就垂直而言当然就是放松，就水平而言则是训练单指滑动，这样其他手指就能赢得时间接下去弹，甚至减少换指的时差，也就能快速。我自己也是小手，所以霍夫曼特别花心思教我如此指法。

焦：这真是神奇。然而您如何用单指同时兼顾圆滑奏？

史：霍夫曼当然有他的方法，我则是回到我的莱谢蒂茨基学派，用最慢的演奏和最平均的触键去琢磨音色和歌唱句。当指法和旋律、音色合而为一时，自然能表现歌唱性。说到霍夫曼，他的儿子也学机械，是机械工程师，我们一直保持联络，是一辈子的朋友。

焦：除了霍夫曼和列维，谁还影响了您的指法设计？

史：这是一辈子的学习，我花了一生时间来研究手指伸展与指法配合，不过我不寂寞。我9岁到欧洲演奏，曲目有《热情奏鸣曲》。音乐

会后有位比我大两岁的女孩带着乐谱来找我，说她的手也很小，很想知道我第三乐章用的指法。我们用法文聊得很开心，后来她开音乐会我也去听，从此变成好朋友，互相分享指法与音乐心得。她名字是拉罗查（Alicia de Larrocha, 1923—），我想你一定知道她！



神童时期的史兰倩丝卡（Photo credit: RuthSlenczynska）

焦：您从小就认识那么多非凡人物，真是太有趣了！

史：但相遇时谁会知道彼此之后的成就呢？我一直和学生说，虽然学校重要，老师重要，但真正重要的是同学。学习时认识的好朋友，可能就是未来伟大的音乐家，是一辈子的收获，一定要好好珍惜。我5岁进柯蒂斯音乐学院，当时文格洛娃班上就有切尔卡斯基（Shura Cherkassky，1909—1995）、巴伯（Samuel Barber，1910—1981）、瓦尔德（Earl Wild，1915—2010）、赛蒙（Abbey Simon，1922—）等人，我

们也都成为好朋友。我永远都从同学身上学到东西。

焦：那拉赫玛尼诺夫呢？您9岁就和他学，他可有双超级大手。

史：但我还是可以学他的弹法，他也教我一些伸展方法。小时候学东西快，就是观察和模仿，不知不觉就学起来。拉赫玛尼诺夫是不快乐的钢琴家，总觉得自己弹得不好。他对我说他当年在俄国钢琴和指挥事业都不能算最成功，唯有作曲最好，他也想专心作曲，但战争与革命毁了一切。为了养家，拉赫玛尼诺夫只能马不停蹄地演奏赚钱，没时间好好作曲。演奏钢琴成了他不想做的维生所需，真正想写的曲子始终没时间写。他总是对我说：他浪费了二十五年的时光在自己不拿手的事！拉赫玛尼诺夫之所以没有笑容，我想也是由此而来。

焦：但拉赫玛尼诺夫是那么伟大的钢琴家！他的手指弹性和旋律延展性简直举世无双，音色变化也是一绝，当时有谁能弹得比他好？！

史：拉赫玛尼诺夫认为霍夫曼才是天下第一。有次我问为何他每天都练那么久的琴，他竟然回答他希望能赶上霍夫曼的水平！

焦：我觉得他的技巧真的出色，音色更丰富多变，只是没有霍夫曼那么清楚罢了。

史：这正是问题之所在！拉赫玛尼诺夫就是佩服霍夫曼的清晰，而这正是拉赫玛尼诺夫所疯狂追求的技巧！

焦：所以拉赫玛尼诺夫会将他的《第三钢琴协奏曲》题献给霍夫曼，确是衷心赞美，而非给同行下马威啰？

史：是的。拉赫玛尼诺夫真心佩服霍夫曼的技巧，只可惜霍夫曼不弹这首曲子。他们两人各有所长，拉赫玛尼诺夫只见到霍夫曼的长处，却不认可自己在演奏上的成就。有时候太谦虚也不见得是好事。

焦：就您和拉赫玛尼诺夫的学习心得，他在演奏中最重视什么？

史：他总是强调“要把音乐做大”（Make things big），演奏家永远应该思考恢宏的音乐线条和作品大结构。他常说：“大音乐线条，大音乐家；小音乐线条，小音乐家。”我个子虽小，但可不想做小音乐家啊！就实际弹法而言，他说乐句的拱型线条要像海滩上的波浪，达到最高点后才落下。演奏时要为音乐厅最后一排的人演奏：营造乐曲高潮时，设想声音离开钢琴后何时会抵达最后一排。若能掌握传递的时间差，就不难有大格局。

焦：您这段话也真是对拉赫玛尼诺夫演奏风格最好的形容了。另外我也好奇，我听您演奏他的《g小调前奏曲》（Op. 23-5），结尾您在高音部加了分解和弦，做法类似他在录音中的弹法。这是您和拉赫玛尼诺夫的学习心得，还是从他唱片得来的灵感？此外您删了第34小节，和钢琴家列维斯基（Mischa Levitzi，1898—1941）1929年的录音相似，这又出于什么考量？

史：你可问倒我了。我不记得当时为何要删那一小节，不过我确实把拉赫玛尼诺夫的录音当成参考，想以“不同但类似他的手法”来处理结尾。既然他做了更动，还录成唱片，我们当然也可以照此方式演奏。

焦：您也认识拉赫玛尼诺夫的表哥西洛迪吗？

史：这有一段很美好的故事。我在巴黎和拉赫玛尼诺夫学习期间，他要我回美国后一定要去找他表哥。西洛迪对我多有鼓励，特别希望我多弹新作品，要我练斯特拉文斯基的《四首练习曲》（Op. 7）中的第四首。

焦：这可是非常困难的作品呀！

史：我怎么知道！我乖乖去谱店找了乐谱，打开一看……我的天！难的吓死人！因此我也懒得练。谁知道在坐船去巴黎时，父亲在旅客名单中竟找到斯特拉文斯基的名字——“我看你最好在抵达巴黎前，把它练好并弹给斯特拉文斯基先生听！”在父亲要求下，我只得乖乖练习，用各种奇特指法克服那诡异技巧。终于，我还是练成了，而我们找到正在打牌的斯特拉文斯基，希望他能听我弹。

焦：他一定吓到了。

史：没错。我那时已经很有名了，所以他也认识我，但没想到我会弹他的曲子。看了我用各种奇怪方式弹出他的练习曲，他说：“我有一双大手，却不知怎么弹它。你的手这样小，却能演奏得毫无缺失！”因此，多谢西洛迪，否则我不会这样认识斯特拉文斯基，也不可能在10岁练……唉！不过想想自己当年也太可怜了，10岁就得受这种折磨……

焦：这部作品实在很恐怖。

史：简直是怪兽。我觉得第二首最可怕，充满五对七的疯狂不等分节奏，根本在折磨钢琴家。这是我弹过最艰深的练习曲了，比李斯特的《鬼火》（*Feux follets*）还困难。

焦：您向施纳贝尔和巴克豪斯学过，可否谈谈他们？施纳贝尔是相当独特的艺术家，他的演奏热情而自由，许多学生却守着他的乐谱和诠释当作“公式”，使得施纳贝尔学派成为一个工厂。

史：我同意你的看法。我想这是因为施纳贝尔太富原创性、太有想象力和热忱，其他人根本学不到他的精神，又无从超越，只能奉他的话为圭臬。我6岁那年到柏林和施纳贝尔学习，他是非常仔细严格的老师，为贝多芬作品中的每一音符都赋予深刻解释，每一乐句都有深刻意义。我用他校订的乐谱，在他指导下写了满满的笔记。然而，当我弹给巴克豪斯听，他却将我辛辛苦苦练好的演奏全部改掉！我当时很不高兴，巴克豪斯反问我：“你要弹施纳贝尔的贝多芬，还是弹贝多芬的贝多芬？”这件事给我很大的刺激，让我知道原意版[1]和追求作曲家原意的重要。

焦：可是巴克豪斯的演奏也不见得完全按照乐谱指示。

史：但和他人相较，他是那一代最忠实的。我会和他学习，正是因为他那时在巴黎开贝多芬钢琴奏鸣曲全集，即使在现在这都是非常了不起的事！在那之后，我并不是从施纳贝尔观点转到巴克豪斯观点，而是学到要忠实。此外，我和施纳贝尔上课时，班上有位来自英国的年轻男生。由于我们都说英文，自然很开心地聊在一起。有次他看我弹琴，说我的指法不好而把他的指法写给我。我看了很不以为然：“你的指法很难弹！这怎么会比较好！”但他很认真地解释：“你的指法确实比较好弹，但没有照着音乐走。指法要以表现音乐为目的，不是方便自己。”这句话给我很大的反省。无论我手有多小，设计指法时还是要以音乐为主，而非只是方便把音弹出来。这位英国学生就是鼎鼎大名的柯曾！你看，这再一次证明了同学可能比老师还重要，大家一定要珍惜身边的朋友。

焦：当时佩里也是柏林的著名教师，您和他的学习又是如何呢？他是德国派或是布索尼式的技巧？

史：都有。技巧上佩里非常德国，他的要求永远是基本技巧，我们曾就此反复琢磨。然而在指法设计和演奏方式上，他吸收了布索尼的智慧。我的三度音指法就是佩里教的，而这其实是布索尼的指法。布索尼这套指法并非全是“指法”，真正的奥妙是如何借由转折移动的角度弹出完美的圆滑奏和平均，光学指法是没有用的。

焦：当时德国钢琴学派系统下，吉泽金在技巧上也有非凡成就。

史：我又有一个故事可以告诉你。当年吉泽金在巴黎开全场德彪西，我很兴奋地跑去听，听完大受震撼——那是新音乐、新技巧、新诠释！他演奏的德彪西实在太精彩，和隆夫人教得不同，但效果更杰出。音乐会后我立刻去找拉赫玛尼诺夫，希望他能教我弹德彪西。结果他反问我："你会弹几首贝多芬钢琴奏鸣曲？"我那时才10岁，只会弹十首；于是拉赫玛尼诺夫说："等你练完贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲，再去弹德彪西！"

焦：拉赫玛尼诺夫是看不起德彪西吗？

史：也不是。那时根本没人弹德彪西，他只是认为我不该"舍本逐末"，必须先把基本曲目根底打好，才能学新作品。同理，拉威尔那时也没多少人弹，你就可知当时欧洲音乐风尚如何，这还是在巴黎。

焦：所以吉泽金当时就大量演奏德彪西和拉威尔，实是了不起的成就。

史：这正是我要说的。他就是这样永远创新，走在时代尖端的钢琴家，也勇于开创新技法。吉泽金刚来美国时，一场讲座中有学生问他弱音踏瓣的用法，吉泽金说他不会用！然而没过几年，他便掌握了弱音踏瓣技法，开发出新的效果。不过有趣的是拉赫玛尼诺夫最后也"改观"了，因为他后来也在音乐会里排出《儿童乐园》选曲。RCA不是收录了他演奏的《洋娃娃小夜曲》（*Serenade for the Doll*）吗？我可听过他现场演奏呢！那神奇的音色变化至今仍然深深留在我的心里。

焦：您的好友拉罗查的弱音踏瓣是为了改变音色而使用，而非改变音量。

史：我自己也不依赖弱音踏瓣弹弱音，而以它来创造音色效果。我会训练学生使用，同时也训练他们不要使用。

焦：和吉泽金相较，霍洛维兹在演奏风格上就传统多了。

史：但他们一样认真努力。我因为《鬼火》和霍洛维兹变成真正的好朋友，常去他家做客。在他退出舞台的那些日子里，我亲眼看着他拿出唱片，在钢琴上模拟意大利美声唱法（Bel canto）歌手的音乐线条。他先听歌手唱某一乐句，然后在钢琴上尝试弹出一样的句法，最后再思考如何将此声乐线条组织到钢琴作品里，转化器乐句法为人声句法，每个声部皆然。那是千百次对着唱片苦练，千百次试验触键虚实和音色变化，千百次拆解并重组乐曲的努力。一整个下午，霍洛维兹往往只能练

上一句！他是那样伟大的钢琴家，还这样日以继夜磨炼，我真的非常尊敬他为技巧与音乐所下的苦心。

焦：经过多年期待，Ivory公司终于将您演奏的李斯特《鬼火》以CD形式发行，确实让人震撼——您似乎完全没用到踏瓣，这是真的吗？

史：哈！你的怀疑和霍洛维兹一模一样！这是真的，我从头至尾都没有用踏瓣，仅用手指连奏达成圆滑奏。

焦：若非亲耳所闻，这实在难以置信。您当初怎么想到要这样弹？

史：不外乎就是“展示展示”给大家看看技巧的可能性啰！我那一辈的钢琴家大概都受到霍夫曼的影响，追求清晰但不枯干的演奏，而《鬼火》大概是我表现的极限了。

焦：您的演奏曲目中一向有不少20世纪作品，这非常难得。

史：演奏当代作品非常重要，特别是我们能有机会和作曲家学习，了解乐谱背后的故事。比方说我学希纳斯特拉（Alberto Ginastera，1916—1983）的《阿根廷舞曲》（*Danzas Argentinas*，Op. 2），觉得谱上的速度指示不能充分表现音乐，不知道理何在，就直接请教他本人。没想到，希纳斯特拉说他最讨厌为自己作品写速度指示。此曲在出版前乐谱商催了好多次，他都不置可否。一晚乐谱商再度来电，说明天就要送印，他非得给个速度不可。那时他刚好在浴室，妻子接了电话。希纳斯特拉实在不想再管，索性让乐谱商自行给速度指示。因此目前谱上的速度指示根本不是作曲家的意见，演奏者应该就音乐风格而非乐谱指示发挥。

焦：您也演奏许多巴伯的作品，可否谈谈这位同学？

史：巴伯为人极好，非常有天分，又烧得一手好菜。他想成为声乐家，那时柯蒂斯规定学声乐必须修钢琴，于是我们成为同学。他那时的作曲老师是指挥大师莱纳（Fritz Reiner，1888—1963），可怕的严格。有回巴伯交了一首弦乐四重奏，莱纳看了说：“除了慢板乐章，其他都可丢了。”后来莱纳要巴伯将该乐章改成弦乐团版本，巴伯辛苦完成后，莱纳说此曲可以在学生作品会上发表！这种话出自他口里，那真是天大的赞美。

焦：这就是著名的《弦乐柔板》（Adagio for Strings）！

史：正是！不用说，我们同学都去了那次演出，莱纳甚至鼓励巴伯

把曲子寄给各大乐团。那时乐谱只能手抄，所以巴伯又辛苦写了一份，寄给托斯卡尼尼和NBC交响乐团。过了半年毫无回音，他不想再抄一遍，致信希望能退还乐谱。这次他可得到来自托斯卡尼尼的快速回应：“我怎么能退还给你呢？我已经排了年底要演出了！”这是托斯卡尼尼首次演出美国作曲家的作品，也是乐坛大事，而我很高兴地说我亲眼见证了这部杰作的诞生！

焦：这实在是很妙的故事！另外在那个年代，您有项以前算是“前卫先进”，现在反而变得“传统”的坚持—您似乎不演奏改编过的巴赫作品？

史：是的！在我的年代，几乎没有人演奏巴赫原作，都是演奏改编曲；现在大家回复到巴赫原作，反倒是我在坚持不演奏改编曲。我仍然秉持较“纯粹”的音乐观点；事实上，除了李斯特的改编歌曲和作曲家亲自改编的作品，我也很少演奏改编作品。

焦：演奏巴赫改编与否似乎完全是流行。

史：而影响流行的正是评论家！不过好的评论家总是能带来很多助益，帮助我们看到自己的问题。

焦：说到巴赫，当时美国和您一样演奏巴赫原作的还有图蕾克，她曾提到女性钢琴家所受到的不公平待遇。您是最杰出的钢琴家之一，又是杰出女性，您的看法如何？

史：她说得没错，但我很早就“认命”了。身为女性，我很早就知道我必须比男性多努力一倍，却只能得到他们一半的掌声。我不能改变我是女性的事实，只能增进我的能力。我爱音乐与演奏，我也不会有所怨言。

焦：当职业演奏家实在辛苦，对女性更是如此。

史：大家都很辛苦。当年阿劳买了架汉堡施坦威，邀请众钢琴家好友到他长岛的家来看，包括鲁宾斯坦、霍洛维兹、费尔库斯尼（Rudolf Firkušný，1912—1994）、赛尔金等你能想到的大钢琴家都去了，我也很高兴受邀。大家都很羡慕阿劳能有这么好的钢琴，开心地轮流试弹。可是呀，钢琴并不是那天大家讨论最多的话题。猜猜看，这些超级大师聚在一起，谈的是什么？

焦：是食物吗？

史：我希望是食物！大家讨论的竟然是"你上台前都吃些什么药"！即使这些人是何其了不起的天才，上台前还是会紧张焦虑，还是有无数困难要克服。职业演奏家真的不是普通人所能承受的工作呀！

焦：钢琴家还得烦恼各地钢琴状况不一。

史：但其他乐器演奏家也有烦恼。有一回小提琴家莫瑞妮（Erica Morini，1904—1995）来拜访我，我说："你家离我家才四条街，怎么还搭出租车呀？"她说："万一我跌倒怎么办？我的琴可不能摔呀！"她爱琴爱了一辈子，那把斯特拉迪瓦里竟在她过世前住院时被偷走。唉！一想到这件事我就难过。

焦：您的演奏生涯中，有没有特别喜爱或不喜爱的指挥？



2007年4月12日于日本冈山千年“醍醐樱”下，以克拉拉·舒曼的钢琴演奏舒曼与勃拉姆斯作品（Photo credit：刘文隆）

焦：您的演奏生涯中，有没有特别喜爱或不喜爱的指挥？

史：作为钢琴家演奏协奏曲，这永远是一个互相妥协的过程。不过我和奥曼迪可是不打不相识。我10岁和他首次合作，他非常不情愿，因为他知道观众目光会集中在钢琴神童，他和乐团会完全变成伴奏。百般推辞也推不掉后，他决定给我一个下马威。

焦：您当时弹哪一首协奏曲？

史：贝多芬《第一钢琴协奏曲》。乐团序奏一出，我简直吓坏了——他的速度比正常的快了一倍！

焦：那怎么办呢？

史：我那时很天真，就照着这种疯狂速度一路狂飙，包括华彩乐段。等到第一乐章结束，我才百思不解地问："奥曼迪先生，您真的要用这种速度演奏贝多芬吗？"奥曼迪被反将一军，哈哈大笑，从此我们变成好朋友，也合作了很多次。最后对我而言，奥曼迪像是一位慈父，成为我心目中理想的父亲形象。

焦：您心中有任何"典范人物"吗？

史：克拉拉·舒曼！我想我不用说原因吧！我很高兴日本的刘生容纪念馆邀请我以克拉拉当年使用过的钢琴录制一张专辑，这是我莫大的荣誉。

焦：您怎么看新生代的钢琴家？

史：他们就和我们以前一样，都必须认真努力，只是他们必须了解更多新作品，必须跟上时代。然而，现在音乐界似乎愈来愈商业化。之前我去听了某位中国钢琴家的演奏——我只能说那是赌城秀场表演，不是钢琴艺术。

焦：的确不幸，现在这样耍猴戏的钢琴家愈来愈多，但就好的一方而言，您有没有特别欣赏的新生代钢琴家？

史：我非常喜爱阿格里奇的演奏，她也是非常有趣的人。有次我和拉罗查与阿格里奇一起吃饭；我称赞阿格里奇的拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》实在惊人，然后拉罗查和我就哀叹自己的手实在太小，难以驾驭这种曲目。阿格里奇听了就安慰我们："其实大手也有大手的缺点，你们该看看我练肖邦《三度练习曲》时遇到多少麻烦！"

焦：这真是贴心的回答。除了阿格里奇呢？有没有再"年轻"一点

的？

史：基辛。他大概拥有现今最扎实杰出的技巧；那是日以继夜、从小到大的苦练。从他的演奏中可以完全感受到他对音乐艺术与钢琴演奏的全心奉献，我很佩服。还有一位，是在美国的中国钢琴家，叫作安宁（Ning An，1976—）。

焦：安宁在台湾演奏多次，台湾乐迷对他也很熟悉。听到您这样称赞他，我很高兴。

史：他应该被称赞。他小时候参加比赛我就对他印象深刻，看他一路成长成熟，成为杰出艺术家，更让人欣慰。安宁的圆滑奏和歌唱句都极美妙，音色层次也设计精巧。他是非常努力的年轻人，也拥有演奏的才华，更可贵的是他的音乐有深度和思考。当然就技巧而言他还没有基辛精准，但他是位会不断进步的钢琴家，值得期待。

焦：您和台湾有很特别的缘分，我们有机会听到您许多精彩演出。

史：当先夫柯尔（Dr. James Kerr）向我求婚时，我说："我比你年纪还大，这怎么好呢？"他说："这有什么关系？这样你生病了我可以照顾你呀！"没想到，最后竟然是他先病倒，离我而去。他过世后，我看到别人出双入对，总感到自己形单影只，没有办法再回到过去的社交场合。就在此时，我接到东吴大学的邀请，到台湾客座一年。这一年里我开了许多课，教了很多学生，台湾人的热情与忙碌生活让我忘了自己是寡妇，也重新找到生活的乐趣。我非常珍惜在台湾的生活。

焦：最后，您对现代的钢琴学生有什么建议？

史：在技巧方面，多数学生贪快，对练习太没耐性，总是想在短时间之内快速学习一部作品，功夫却虚浮不扎实。面对技巧，永远要谦虚努力，要从最慢的速度练习，建立坚实基础后才能做音乐表现。在诠释方面，学生往往只顾练琴，却没有接触其他艺术，也不去听别人的演奏，这样真不可能成材。不去看书，不去博物馆、美术馆，不去思考，自然也就缺乏感受，纵使把所有时间花在手指上，手指技巧又不扎实，也没有培养耳力去分辨不同音色，体会不同触键。我希望所有习琴者都能对技巧谦虚，对音乐谦虚。

焦：技巧和诠释到了一定阶段也是一体两面，可惜很多家长或老师一味强调技巧，心思不在音乐。

史：所以才会有人把钢琴弹成杂耍，因为不知道音乐的意义。我有过非常痛苦的童年。我在书里提过，小时候我练琴，只要错一个音，爸爸就是一耳光。他对我最大的期许，就是“看看你这次能只挨几耳光”。我有次练舒曼《a小调钢琴协奏曲》，从头到尾都没错，一个耳光都没挨，心里很高兴，又有点失落，因为我已经习惯那些耳光——你看，这是什么病态的想法！而到今天，居然还有人把这样的虐待当成模范，就为了要让孩子成名发财，这是病态中的病态！我一度放弃人生，最后还是音乐救了我。如果不是音乐，我早就不知道沉沦到何处了。当我知道人生的意义，我的音乐也才有意义。音乐家的工作是服务，为音乐与艺术服务。我们能从音乐中重新认识自己，而音乐家若能用心探索艺术，真正去爱自己演奏的音乐，世界也会因为艺术而变得更美好。

注释：

1Urtext，20世纪古典音乐出现的一种艺术追求，是尽可能地去除乐谱上后人添加的标记和诠译，让演奏者能看到作曲家最初的意图，这种版本的乐谱也称“净版”。——编者注

贾尼斯

Byron Janis, 1928—



1928年3月24日出生于美国宾州，贾尼斯7岁随列文涅夫妇与马库斯学

琴，1943年与NBC交响演出拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，隔年更成为霍洛维兹的学生。他于1948年首次在卡内基音乐厅演出，1960年和1962年代表美国两度至苏联巡演，是美苏文化交流的代表人物。1973年正值事业巅峰之际，贾尼斯因关节炎被迫减少演出，1985年于白宫演出后向大众公开病情并为美国国家关节炎基金会募款。无论是技巧或诠释，贾尼斯皆有惊人成就。他亦从事作曲，创作包括音乐剧《钟楼怪人》（The Hunchback of Notre Dame）。2010年出版自传《肖邦与他世：我不凡的音乐人生与超自然感应》（Chopin and Beyond: My Extraordinary Life in Music and the Paranormal）。

关键字：肖邦（音乐、诠释）歌唱句法 弹性速度 霍洛维兹 浪漫 手伤关节炎拉赫玛尼诺夫（《第三钢琴协奏曲》）列文涅 音乐剧 美苏文化交流 莱纳 冒险访谈时间、地点：2003年11月，纽约

焦元溥（以下简称“焦”）：您的肖邦具有无与伦比的魔力，宛如肖邦本人在演奏。为何您能够如此深入表现他的灵魂？

贾尼斯（以下简称“贾”）：感谢你的称赞。肖邦是非常伟大的作曲家，也是非凡的人。我从很年轻的时候就深深喜爱肖邦，也觉得自己能够了解他——不只是了解他的音乐，更了解他的人。肖邦具有非常敏锐的观察力以及丰富的人生经验；他把所思所见都写进音乐里，作品远比一般人所想象的还要深刻而丰富，绝非沙龙式演奏所能表现。事实上，我觉得肖邦作品最困难。他的弹性速度极为奥妙，如他所言“左手是指挥，右手是独奏”，也像李斯特所说的“像树叶在树梢飘舞，但树干挺立不动”。这是相当高深的艺术，需要钢琴家以一生时间探索。

焦：您从何时开始喜爱肖邦？

贾：大约八九岁，我就对肖邦有特别的感情，觉得和他很亲近，甚至觉得他就在我身边。这种感觉持续陪伴我到现在。我神奇地发现他四首作品的手稿，更让我相信我和他一定有某种特殊联结。我拜访肖邦生前所居住、所到过的地方，在诺昂（Nohant）认识乔治·桑的孙女，听她说了好多关于肖邦和乔治·桑的故事。他们都为对方做了好多，也过了好一段快乐的日子，但最后还是分开了……啊！关于肖邦我实在有太多太多可说。

焦：所以您对肖邦的感受完全是自发性的情感与热爱。

贾：是的，这完全是自然、发自内心的。演奏肖邦的秘诀无他，就

是如他自己所言——“求自然”。肖邦必须演奏得自由且自然。这除了天分，也需要学习与经验。经过这么多年，我比年轻时更懂得如何演奏肖邦。

焦：但您可否提点一些要项呢？

贾：肖邦音乐可以用波兰文的“żal”来形容。这是个无法翻译的字，可以有二十多种意思，包括甜苦与忧愁，甚至愤怒，然而最常出现的意思仍是“甜苦交织”。肖邦音乐充满“甜苦交织”之感，在绝妙色彩中捕捉最幽微的情感。他的斯拉夫血统也反映在其音乐之中。我自己也是斯拉夫血统，因此对我而言，肖邦显得特别亲近。但不一定要有斯拉夫血统才能演奏好肖邦，重要的仍是感受。技巧上肖邦揭示了演奏的奥义，他说：“五个手指都不同，都有自己的个性，有自己的任务。”这是多么强而有力的论述呀！他的练习曲完全展现出他对技巧和手指的看法，那真是经典。由小见大，他也告诉演奏家要发现自己的性格与艺术，因为每个人都不同，都有自己的话可说。另外，我们也绝对不能忽略肖邦是非常精神性的演奏家。他从来没有和职业钢琴演奏家学习，只有和钢琴老师学习，而这位老师还不是钢琴家。我想这正是肖邦的演奏能深入灵魂的原因。当他演奏，他不是在弹钢琴，而是表现灵魂。肖邦自己也常神游出现实世界，他总是提到“其他地方”——他说“在那里”。肖邦能感受到另一次元，他看到听到的比我们都要多。如果演奏者不能感受到这一点，那么也就难以演奏好肖邦。“在那里”是演奏肖邦时非常重要的概念；音乐必须能够演奏得形而上、超然物外，不然也就不吸引人了。

焦：所以演奏肖邦必须要让自己用心感受，彻底聆听，让自己到达“那里”。

贾：当我弹到最好的状态，我会进入到另一个世界。虽然在演奏，但我自己完全不觉得在演奏，完全与音乐合而为一。我最近几年愈来愈能达到这种状态，弹到灵魂的最深处。

焦：要达到这种状态，显然和年龄没有直接关系。有人一辈子都无法达到，有些人很年轻时就有如此体会。

贾：演奏者自己心里要清楚，相信另一个世界的存在，才有可能达到这种境界。我十五六岁开始演奏的时候，就深深体会到这一点。当我演奏成功，也满意自己表现的时候，我除了鞠躬回礼给听众，也会再鞠一个躬——我不管世人要如何称呼，是“上帝”或“神灵”都好，这个礼是献给他们的。我永远相信有其他世界的存在，而且不止一个世界。我知道

很多人不相信，但愈来愈多的研究已经显示它们的存在，灵魂转世也不是特别的事。像莫扎特，他5岁就能写出极好的作品——这怎么可能呢？就算他有足够的智识能力和作曲技巧，他怎么可能有那样的人世经验，在音乐中说那么多的话？若非前世早已学过，不然我不相信会有这种事情。

焦：莫扎特和巴赫是肖邦最喜爱的作曲家。或许肖邦真的从他们的音乐中看到一些无法言说的特质……

贾：巴赫和莫扎特的音乐都有这种超然物外的感觉，又具备丰富的人生经验。

焦：贝里尼（Vincenzo Bellini，1801—1835）呢？肖邦也相当欣赏他的音乐。

贾：的确，他的音乐也有这种特质和感觉，许多地方和肖邦相通。肖邦不说意大利文，贝里尼不说法文，他们在音乐上却说得那么相似。

焦：贝里尼在其十部歌剧中呈现相似的风格与旋律，您认为肖邦的作曲风格是否也没有根本的改变？

贾：我认为肖邦的和声运用没有太大的改变。随着年龄增长，他的音乐语言愈来愈成熟，能把自己的感觉完整表现。然而肖邦音乐风格最独特之处，仍在于他完全为钢琴写作。当然他还是有钢琴三重奏和大提琴奏鸣曲等作品，但他的全部心力都放在钢琴上。他太了解钢琴的性能与声音，音乐完全为了钢琴而作，这也形成他二十多年来改变不大的音乐风格。

焦：您觉得现在演奏肖邦的问题出在何处？

贾：现在演奏肖邦的大问题，就是不懂得如何在钢琴上歌唱，演奏没有歌唱主线与伴奏的分别。肖邦要求演奏者“说话”——说什么呢？说一个故事。每首曲子都是一个故事。无论演奏者说的是什么故事，诠释乐曲就是要说故事。想要说出故事，必须能弹出歌唱的乐句，才能表现不同的句法与语气。这是演奏肖邦非常关键的议题。现在很多学生关在琴房里一直练，以为这样就能弹好，其实不然。我学新曲子时当然练得很勤，但练好后我并没有一直再练。练习太多，往往会折损音乐灵感，演奏变得机械化。音乐家如果能多看多听，反而能够弹得更好，特别是懂得如何弹出歌唱句法。肖邦就叫学生“别练太多！离开琴房去听听歌手演唱，你们才会知道如何演奏钢琴”。当钢琴不唱歌的时候，那是最

无聊的乐器了。

焦：要表现歌唱句法，必须掌握好圆滑奏。您的圆滑奏极为精湛，当年是否曾受霍洛维兹的特别指导？

贾：你说对了。关于圆滑奏，我从霍洛维兹那得到甚多。“圆滑奏”不该只是“连奏”，必须表现出人声歌唱的线条才行。钢琴家不是唱出钢琴式的句子，应该像声乐家般歌唱。在弹下一个音之前，必须想好那个音该如何弹，心中要有明确的句法才行。

焦：如此歌唱性的圆滑奏属于音乐性或是技巧？是天生所得的能力，还是可以由后天培养并锻炼？

贾：两者皆是。如何弹出歌唱式圆滑奏以及如何设计句法，这属于技术层面，但在何处或何时运用，如何自然运用，这就是音乐性层面。对我而言，我一向能很自然地演奏。霍洛维兹常和我强调“绝对不要为了色彩而弹出色彩。色彩是为传递音乐的意义而存在”。但即使是他，也无法完全做到。有时候他也会为了色彩而表现色彩，那就是他失之不自然之处。音乐句法是无法教的，因为每个人的个性都不同，句法自然也不同。但基本要诀，像是音响、音色、触键等等，却可以教导。霍洛维兹常说要“弹到琴键的最深处，才能得到美丽的声音”，这话一点不假。

焦：有了杰出的圆滑奏，接下来就要思考弹性速度。您是这方面的大师，可否谈谈您的心得？

贾：弹性速度可以很数学。“Rubato”来自意大利文，本意是“偷”。如果我们分析杰出的弹性速度，便可发现其时间的“偷”与“还”绝对有其规律，完全可以算得出来。借由弹性速度，演奏家创造来回往返的错觉，把时间玩弄于股掌之间。然而我的弹性速度完全不是数学，而是自然而然的表现。肖邦的弹性速度一定超凡绝伦，因为他永远在讨论它。如果演奏者无法表现好的弹性速度，自然无法掌握肖邦。事实上，弹性速度不只对肖邦重要，对任何音乐都重要。有次莫扎特被问到他如何能把自己作品的慢板乐章弹得那么好，旋律宛如人声歌唱？莫扎特说：“很简单，只要弹音符之间的东西就好。”即使莫扎特，都那么强调弹性速度的重要，演奏者更是不该轻忽。

焦：弹性速度可以教导吗？还是说这完全是个人气质与性格的表现？

贾：弹性速度只能教原则，句法和细节却不能教。我的弹性速度也没人教。霍洛维兹曾经对我说："你可以尽量自由演奏，因为你有绝佳的品味。"我以前的确害怕演奏过于自由，放得太多但收不回来。霍洛维兹看出我的忧虑，要我别担心。他还要我"少用水彩，多用油彩——你是具有非凡能力的大钢琴家，要尽可能地发挥自己的天分与能力"。我以前也曾害怕色彩用得太多，但他一样要我不要因害怕而自我设限。钢琴家演奏就像画家作画，也像演员演戏，我们要发挥最大的能力进入作曲家的心，同时也要表现自己。如何找到之间的平衡，则是最关键、也是最困难的考验。如果天生没有基本的品味，弹性速度也不太可能好。

焦：您是霍洛维兹的第一个学生，也是和他学习最久的学生。可否请您多谈谈和他的学习？

贾：我非常感谢他的教导，从他那里学到太多。然而和他学了五年之后，情况变得有些困难。他上课从不示范，下了课总是慷慨地为我演奏，不停地弹，常常是整夜地弹。我听了那么多他的演奏，渐渐发现我开始失去自己，变得弹得像霍洛维兹。这非常危险。我花了另外五年才真正脱离这种影响，发展出完全属于我的演奏与诠释。所以当老师实在极困难：既要指导学生，让学生走往正确的方向，又不能说得太多，让学生模仿自己而失去个性。像霍洛维兹这样的老师更是难为，他随便一出手就惊人无比。我每次听到他弹，都"这真是太美了！为什么我不也这样弹"，学生实在太容易模仿他。

焦：但也只有您才能追上霍洛维兹的超技啊！我记得霍洛维兹还特别惊讶于您凌厉的八度。

贾：哈哈！有次他对我的老师马库斯说："贾尼斯这小子八度弹得特好，比我还快，但我的八度听起来比较好听！"

焦：霍洛维兹为何收您当学生？除了惊人的技巧，您一定有某些他喜爱的特质。

贾：当年他听了我16岁在匹兹堡的拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，就到后台给我他的电话，要我到纽约找他。霍洛维兹后来告诉我，他想收我当学生的原因，是因为我和他一样，在台上都有一种特殊的气势和紧张感。

焦：人们说，鲁宾斯坦的音乐会开始前，大家都自在闲聊；霍洛维兹的音乐会开始前，全场都静默无比。我想霍洛维兹指的大概就是这种

气势与紧张感吧！

贾：正是如此！鲁宾斯坦是非常好的钢琴家，但他就没给人这种感觉。这无损于他的伟大，只是反映我们的不同个性和气质。这种气势和紧张感不见得有用，也不见得都是好事，可是一旦派上用场，那会让音乐会无与伦比。

焦：霍洛维兹说贝多芬晚期奏鸣曲是很好的作品，却不钢琴化，因此他不愿意演奏。这是他真的不喜欢，还是这些作品真的表演效果不够好？

贾：这点我就绝对不同意他了。不过，他的确对声响和效果有他自己的考量。他在家里弹和在音乐厅弹很不相同。在家的霍洛维兹，演奏非常自然流畅；一上了台，他就变得夸张，甚至沦于不自然。

焦：这是因为他紧张吗？

贾：我觉得他是为了要诱惑观众，征服观众，和当年的李斯特一样。说实话，这有点可惜。

焦：可是他再怎么努力，也不可能讨好所有的人，没有一个音乐厅能让所有人听到的声音都相同。

贾：是的，无论是多好的音乐厅，在不同座位听到的声音都不同。有位评论就说："如果你不喜欢你听到的演奏，请换你的座位。"不止如此，在舞台上钢琴移个一二英寸，声音也会大为不同。这是无可奈何的事。霍洛维兹希望能讨好最多的人，并且是懂音乐的人。他音乐会用两台琴：一台弹协奏曲，一台弹独奏会。有次我坐第十排，听他弹勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》。唉！那简直不能听，非常尖锐刺耳。我实在受不了，就坐到后面去，怎知那琴音竟变得美丽无比！霍洛维兹自己也知道这样的效果，而他就是要讨好坐在后面的多数人。反正会坐在前排的，多半是有钱但没水平的家伙，懂音乐的都坐在后面。

焦：前些时候纽约爱乐出版了一套伯恩斯坦纪念专辑，里面收录了您演奏的莫扎特《第二十三钢琴协奏曲》。那实在是精湛诠释，真希望您能多录一些！

贾：我也希望呀！我弹很多莫扎特、海顿、贝多芬、舒伯特，事实上什么都弹，唱片公司却认为我只适合录技巧困难的大曲目，只愿意录绚丽的协奏曲。这对我并不公平。我很高兴纽约爱乐能出版我们合奏的

莫扎特钢琴协奏曲，那的确是很好的演奏，也是很莫扎特风格的诠释。

焦：说到风格，霍洛维兹曾说所有音乐都是浪漫主义作品。您曾录制一张“浪漫真义”（True Romantic）专辑，以李斯特和肖邦的音乐阐述浪漫的意义。对您而言，“浪漫”是何意义？

贾：真正的浪漫是发于内心的，这也就是浪漫主义无所不在之故。巴赫的音乐，特别是慢板，非常浪漫，充满了他对全体人类的大爱。莫扎特的音乐更是浪漫无比，充满对人世的想象与观察。他们的音乐都那么诚恳，直接出自内心。演奏者要了解，或至少试着了解，如何用心和灵魂体会音乐，并在音乐中表现出自己的灵魂。

焦：然而，如果所有作品都浪漫地演奏，不会有风格上的问题吗？

贾：好的演员能胜任众多性格各异的角色，却又不失自己的艺术特质。他们让角色成为自己的一部分，让角色成为具有说服力的演绎。要达到这一点，关键在于演员不能有太大的自我（ego）。如果只想到自己，而非艺术，那弹什么都千曲一腔，无法进入不同作品的精神，演奏也就不具说服力。肖邦很爱模仿别人，他就是有本事能捕捉到周围每个人的言谈形貌，但他并没有因此失去自己。

焦：除了对音乐的深刻追求，您也以不屈不挠的意志力为人尊敬。可否谈谈您克服手伤的过程？

贾：我这一生都在和手的问题奋斗，所受的苦远超过世人所知。我11岁时有天和妹妹打闹；我一拳出去打进墙里，抽手时太过大意，竟把左手小指割伤了。我忘不了那是周日，家人十万火急地把我送到急诊室。那个伤真的不轻，经过诊断，医生说我的神经和关节都断了。那时医疗技术不比现在，虽然肉能缝合，小指却从此失去感觉。当医生以专业口吻告诉我手指不可能复原，该放弃弹琴，那真是晴天霹雳！可是我相信奇迹。我知道我在音乐上的天分，以及自己对音乐的爱，说什么都不愿放弃！我把这个创伤当成生命中最大的挑战，在受伤后六周开始重新练习。刚开始弹的时候，每个音都痛如刀割，但我还是慢慢练，一点一滴练回来。马库斯帮了很大的忙，我也格外用心，把这个没有知觉的小指弹得和正常指头无异。很少人知道，我弹到左手小指时都必须用眼角余光瞄一下，以确定弹到正确的音。

焦：这实在太令人敬佩了！当年有多少人知道您手指的问题？

贾：非常少。除了我的家人、马库斯、医生和一些最好的朋友外，

我从来没有说过我的手伤，知道的人也都帮我保密。我想如果外人知道，即使我确信我的演奏没问题，别人还是会“听出”问题来，或者以此大做文章。我不希望这个手伤再给我添加任何压力，所以保密至今。只是我那时还无法预见，这个手伤竟然只是我一连串问题的开始。我在1973年又发现左手中指出现问题，这次是关节炎。短短六个月内，问题恶化到全部手指，严重影响我的人生。有段时间我极度沮丧，但我还是走出来了。我在1985年白宫音乐会上公开病情，这让我如释重负，也重新给我力量。我担任美国“国家关节炎基金会”的发言人并帮忙募款，帮助所有因关节炎而受苦的人。

焦：除了技巧上的重新调整，手伤是否也改变您对音乐的想法？

贾：的确有。我刚开始很怕错音，认为错音是衡量是否克服手伤的标准，但后来我看开了，懂得不拘泥于小节。举例而言，无论你喜欢与否，科尔托都是古往今来最伟大的肖邦和舒曼诠释者之一，但他的演奏往往毫无理由地错音和漏音，数量还非常多！这无损于科尔托的伟大，因为他能把音乐的情感和意义传达给听众，是真正深入灵魂的演奏。

焦：您认为有所谓完美的演奏吗？

贾：所有朝向完美的想法都是错的，因为完美并不存在。就算完美存在，那也是死的状态，因为任何改变都会破坏这个状况。如果不会改变，弹得再好都是死的。肖邦的学生常抱怨为何这次示范与上次不同，肖邦说：“我永远不会弹出两次一样的演奏。”道理就在此。当然人们可以追求完美，但千万别把完美当成目标。事实上所有的“完美”都来自“不完美”。所有看起来完美平衡的图画，其中都有不平衡的设计。调律师可以用电子仪器校准每一个音，但若每个音都是准的，而且相同的音频律都完全一致，弹起来却还是死的。

焦：肖邦说他的演奏次次不同，但他又在谱上写下那么多的指示。作为诠释者，我们要如何看待？

贾：我们当然要非常尊重作曲家的意见，但也必须去思考指示背后的意义。如果有非常强烈的想法，即使和乐谱不同，我觉得也该照自己的意见演奏，因为作曲家也会改变。有次我带科普兰的钢琴奏鸣曲去找他。我知道这是首很好的作品，但之前从没听过演奏。科普兰很高兴，立刻弹给我听，但他弹得和谱上并不完全相同。“抱歉，您这边写的是弱音，为何现在弹成强奏呢？”科普兰说：“那是十年前的事了！”这个故事告诉我们，作曲家的创作构想也会改变。我们要了解音乐的道理，

认真研究作品，但不是一味把乐谱当成圣经。肖邦演奏时甚至还会改变音符呢！但那是伟大创造心灵才能做的事，我并不鼓励一般人也这样做。

焦：您是拉赫玛尼诺夫的伟大诠释者，更是当年极少数能完美演奏拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》的钢琴家，音乐极富歌唱性。可否请您特别谈谈这首作品。

贾：我在19到20岁的时候开始弹这首协奏曲，第一次演奏还是与米特罗普洛斯（Dmitri Mitropoulos，1896─1960）指挥纽约爱乐合作。我希望我弹出你说的歌唱性。愈是在技巧性的乐段，愈要弹出音乐性，如同歌唱。这是钢琴家最大的挑战，但也是必须尽到的责任。

焦：您认为演奏此曲或演奏拉赫玛尼诺夫的关键为何？

贾：拉赫玛尼诺夫本人的演奏十分特别。他的音响非常奇妙，声音如大海一般波浪起伏，壮丽非常。钢琴家必须了解他的音响效果。就“拉三”而言，如何完美呈现多声部与复旋律是重点之一，钢琴家一定要能在技巧和思考上皆完全掌控才行。就风格而言，拉赫玛尼诺夫极讨厌无病呻吟的感伤。所有听过他演奏的人，都知道他的音乐是“高贵”而非“感伤”，充满情感但绝不矫揉造作。最后，拉赫玛尼诺夫说此曲是“写给大象的”，一定要有力拔山河的气势和能力，才能把它的精神展现出来。

焦：您留下两版“拉三”录音，这两版中您有无偏好？

贾：这两版相当不同，我个人则喜爱多拉蒂（Antal Dorati，1906─1988）版。明希版虽然也很好，但实在赶了些。

焦：霍洛维兹是此曲的权威诠释者，他可曾和您提到拉赫玛尼诺夫对此曲的讨论？

贾：拉赫玛尼诺夫很欣赏霍洛维兹，给他非常大的自由。当年他们在施坦威公司地下室见面，霍洛维兹演奏“拉三”给作曲家本人听，拉赫玛尼诺夫说：“这不是我想的，但我喜欢你的演奏！”他们也自此变成好朋友。

焦：您的“拉三”在删节上类似霍洛维兹，音乐表现却相当不同。您可曾和霍洛维兹讨论过这些删节？

贾：我的确依照霍洛维兹的录音做删节，但我那时以为他的删节和

拉赫玛尼诺夫的版本相同，所以才延用。

焦：除了霍洛维兹的教导，您最初和列文涅夫妇学习，可否谈谈他们？

贾：我的技巧的确由列文涅夫妇建立。后来他们演奏太忙，才把我给列文涅的助教马库斯。列文涅是钢琴家中的钢琴家。他是萨方诺夫（Vasily Safonov，1852─1918）的学生，也领会到安东·鲁宾斯坦的演奏艺术。他的肖邦《三度练习曲》和舒兹—艾弗勒（Adolf SchulzEvler，1852─1905）改编的《蓝色多瑙河之音乐会阿拉伯风格曲》（*‘Arabesques’ Variations on the Blue Danube Waltz*），真是不可思议的惊人。只是很少人知道他其实严重怯场，非得有人把他推出去，不然根本上不了台。列文涅还有一项特色，就是他的即兴演奏。有时他会忘谱，或是一时弹岔，这时就会即兴发挥，直到绕回原曲为止。虽然就原作而言这是失误，但他的即兴演奏却是难以置信的精彩。他真正了解乐曲素材，以智慧与技巧做即兴发挥。这样具有自由精神、自信以及对音乐全方面了解的音乐家，现在已经愈来愈少见。霍洛维兹年轻时想当作曲家，后来成为专职钢琴家后仅写作改编曲。鲁宾斯坦和赛尔金完全不即兴演奏或改编，现在能即兴演奏或改编的人更是凤毛麟角。

焦：说到即兴演奏与作曲能力，您这几年来也成为一位颇受好评的作曲家，写的还是音乐剧！可否谈谈这其中的故事？

贾：我小时候就写过作品，5岁作了首“印第安战舞”，但没想过能成为作曲家。对我而言，音乐就是音乐，没有高下之分，不会排斥任何种类的音乐。只要是好作品，我都喜欢。我爱好的爵士乐，也爱披头士，只是对大部分的摇滚乐敬谢不敏罢了。我也喜爱音乐剧；这个领域有许多经典之作，像伯恩斯坦伟大的《西区故事》（*The West Side Story*）。我在1991年动了一次手术，医生竟然把我的拇指截短了。我那时非常沮丧，觉得从此不能再弹琴了，写了些歌曲抒发心情。有天我的一位好友拜访我，听了这些歌曲后他非常肯定，下次竟带了《钟楼怪人》的歌词本给我，认为我一定能谱曲。我一开始不确定是否能写，结果竟在六周内写了二十四首歌！这个经验让我知道，我能用另一种方式表现自己，人生还有不同的可能。这个经验也启发并鼓励了我，给我动机和勇气再度面对手的问题。我想办法练习，找出克服的方法，后来也真的成功了，不但在卡内基音乐厅举办音乐会，还录了两张新专辑。

焦：您一直在创造历史，可否谈谈您在美苏文化交流中的文化大使角色？1960年您到苏联举行巡逻演奏，对方则派里赫特到美国演奏。你

们两人的成就都成为音乐佳话，也是撼动一整个世代的记录。

贾：那真是非常特别的经验。那时的政治气氛很不好，美国的U─2战机被苏联打了下来，两边关系很紧张。我那时一上台，就听到某些听众叫嚣，喊着：“U─2！U─2！”我只能让自己赶快冷静下来开始演奏。我弹了莫扎特的钢琴奏鸣曲，接着舒曼、舒伯特，以及肖邦《第二钢琴奏鸣曲》……最后以李斯特《第六号匈牙利狂想曲》作结。不用等到结尾，光是在中场休息，我就已经知道听众喜爱我的演奏，那掌声与回应之热烈实是前所未见。音乐会结束后，听众竟然争相拥向台前，一边喝彩一边流泪！那时美国驻苏联大使汤普森（Llewellyn Thompson，1904─1972）问我：“他们为什么哭？”我说：“因为我是所谓的‘敌人’，但他们仍然爱我。”一瞬间，我们恍然大悟：这些苏联人民也是人，即使我们用了各种宣传丑化他们，把他们说成怪物，他们仍是有血有肉的人啊！那时苏联人对美国也是一无所知，了解只有来自官方的政治宣传。我到列宁格勒音乐学院，他们问我在美国能到多少城市表演？我说我可以到很多城市，大概有八千个吧！“什么？！八千个！”他们根本无法相信，因为他们不知道美国是什么样的国家。

焦：您那时在一些场次演奏了科普兰和格什温。这是您自己的选择，还是美国官方希望您能多宣传美国作曲家？苏联对西方音乐向来管制，他们可曾干预您的曲目？

贾：选择科普兰和格什温完全是我的主意，官方并没有任何意见，我也没有受到任何关于曲目的限制。然而，那些俄国人的确曾试着要我放弃和古德曼（Benny Goodman，1909─1986）与他的乐团演奏《蓝色狂想曲》。他们不能理解为何“像你这样的钢琴家竟然会弹如此低下的音乐”。

焦：那么言谈举止呢？您有无被期待表现出特别“美国化”的风格？

贾：和曲目选择一样，我有完全的自由。美国官方从来没有要我表现成什么样子，而我知道在苏联人眼里，即使我非常有欧洲气质，我还是个美国人。不过，我的成功的确让一些苏联官员感到头痛，因为他们再也不能说美国没有好钢琴家；特别我在1960年初到苏联时，对他们而言根本默默无闻，却一夜之间就征服听众。每次我演奏，那些保留给苏联官员的位子都是空的。这很值得玩味。

焦：您1962年的演出也非常轰动，特别是在莫斯科蔚为传奇的协奏

曲之夜，一晚连弹拉赫玛尼诺夫《第一钢琴协奏曲》、舒曼《a小调钢琴协奏曲》与普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》！甚至还在没彩排的情况下“安可”了柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》的第三乐章——这是怎么一回事？为什么会是没彩排的安可曲？

贾：由于1960年的演出实在太过轰动，1962年苏联就希望我能为第二届柴科夫斯基钢琴大赛得奖者弹场特殊音乐会，这就是排出三首协奏曲的原因。不用说，音乐会极为成功，听众更是完全疯了，拼命鼓掌喊着：“安可！安可！”长达三十分钟，就是不肯让我走。指挥康德拉辛见到这种反应，就对我说：“听众这样疯狂，你随便弹些安可曲是没用的，一定要弹一首大的让他们满意才行。”但弹什么呢？“你现在能弹‘柴一’的第三乐章吗？你的速度？”我说可以，彼此交换一下速度后，团员就到后台搬谱，在毫无排练的情况下演奏了这个乐章。听众果然被吓到了——事实上，连我自己都被自己给吓到了！

焦：这真是太惊人了！但我觉得康德拉辛犯了一个大错：在听到您演奏的柴科夫斯基之后，听众一定更疯狂了，更不可能让您离开。

贾：你的判断正确。我那时已经累坏了，只想要快点弹完，在琴键上狂扫而过。怎知弹完之后，听众更疯狂，拼命叫喊。实在没办法了，我只好回旅馆，怎知还有上百名听众跟着我的车一路追到旅馆，在外面鼓掌叫好。我只得打开窗户和他们挥手致意，一挥就挥到半夜。

焦：这简直像迈克尔·杰克逊！

贾：但我可不会像他一样把孩子举起来挥舞。[1]

焦：在那场协奏曲之夜后，您还弹了六周巡回演出。您对哪个地方印象最深？

贾：基本上，苏联爱乐者的鉴赏力都很高，反应也很热情，但最让我难忘的是格鲁吉亚共和国。我以为莫斯科和列宁格勒的听众已经够热情了，没想到格鲁吉亚的简直是疯狂中的疯狂，音乐会结束的喝彩声像是火车一样。我在那里的音乐会，买不到票的听众甚至爬上音乐厅屋顶，从天窗看一看我也好。当我离开音乐厅，道路两旁都是为我喝彩的听众。抬头一看，天呀！路边树上竟也全都爬满人，满满的人，全在大声叫好，从树上撒花下来。我从没看过这种情景！这真是非常感人。

焦：就您的回忆，当时美苏文化交流的音乐会是如何举办的？

贾：美国这边由著名的经纪人胡洛克（Sol Hurok，1888─1974）等人和国务院一同选择艺术家。那时架构是由国务院办理美苏文化交流计划，但执行和财务上其他部门与私人组织也有参与。美方提出的名单必须经过苏联同意，由文化部与美国官员一同决定两边的交流人选与计划。就我所知，选择仍是以音乐为考量，没有涉及政治，音乐家也享有极大的自由。当然，我们仍能感觉到彼此间的竞争，但音乐家并没有压力。我们只是想呈现最好的演奏。

焦：您如何看这个计划？

贾：我认为这真的非常重要，特别在1960年代。即使音乐无法停止战争，还是可以让两边人民的心更靠近，更了解对方。毕竟，音乐真的是跨越时空、跨越族群、跨越国家，属于全人类的共通语言。

焦：您有哪些特别喜欢的钢琴家？

贾：钢琴家中我喜欢科尔托。我也很喜欢里赫特，虽然不是都喜欢。他的舒伯特真是太神奇了。里赫特是非常严谨认真的人。如果音乐会弹得不甚满意，他会在结束后留下来继续练习，练到满意为止。对了，我还喜欢莫伊塞维契（Benno Moiseiwitsch，1890─1963），他是非常杰出的钢琴家，拉赫玛尼诺夫喜爱他演奏的《帕格尼尼主题狂想曲》更胜他自己的演奏！

焦：说到《帕格尼尼主题狂想曲》，我有个放在心里很久的问题。拉赫玛尼诺夫写作此曲时，他和霍洛维兹都在瑞士。那时他每写完一个变奏，就打电话告诉霍洛维兹最新进度。换言之，霍洛维兹该是最了解此曲创作想法的人，但为何他竟然不演奏？

贾：我不知道，但我猜想这是因为此曲没有长段的钢琴独奏。基本上，霍洛维兹喜欢的协奏曲都得有长段钢琴独奏，这也是他不弹拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》的原因之一。

焦：回到您喜爱的音乐家，可否请您谈谈和莱纳的友谊？

贾：我们非常喜欢彼此，他真是了不起的伟大指挥家，但我觉得世人到现在都还没有真正认识他伟大之处。他是极厉害的超技指挥，动作极少却精准无比，任何细节都逃不过他的耳朵。

焦：或许莱纳得罪太多人了。鲁宾斯坦和他合录拉赫玛尼诺夫后也气得翻脸。

贾：那是因为鲁宾斯坦那次录音已经超过时间了。他不必多付钱，付钱的是莱纳。莱纳当然很不高兴，两人不欢而散。

焦：你们合作的拉赫玛尼诺夫《第一钢琴协奏曲》和李斯特《死之舞》都是惊人至极的经典。

贾：《死之舞》还是一次录完，没有剪接！那次演奏实在是充满灵感，我们彼此心有灵犀，不用说什么就发挥得淋漓尽致。我和莱纳还录了舒曼《a小调钢琴协奏曲》，但很后来才出版。唱片公司大概不知道要搭配什么曲目，就一直放在仓库里。指挥家中我也喜欢米特罗普洛斯，他是非凡的指挥，非凡的人物。他的钢琴弹得也很好，还曾一边指挥纽约爱乐一边弹普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》。事实上，我也这么表演过一次。

焦：这是怎么发生的？

贾：那是我在巴黎和拉穆勒乐团（Orchestre des Concerts Lamoureux）合作的另一场三钢琴协奏曲之夜。那次我弹了拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》、普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》和格什温《F大调钢琴协奏曲》，为纪念格什温生日特别举行的音乐会。那场我希望能试着指挥“普三”。信不信由你，我和团员老实说：“我从来没有指挥过此曲，希望大家能够协助我！”结果乐团真的跟着我，帮我奏出这首协奏曲，“普三”也成为那晚最杰出的演奏。这真是非常难忘的经验。

焦：您总是不断尝试，而且大胆尝试。这不但需要自信与努力，更得有几分疯狂才行。

贾：我觉得音乐家都必须有疯狂的一面，因为我们必须创造艺术，而这需要进入人性的另一面。这也是一种能力。音乐家本身不一定要疯狂，但要能感受到各种情感，不能只感受到快乐或积极的情感，否则所能表现的音乐势必会受到限制。鲁宾斯坦是我所见过最快乐、最享受人生的音乐家，但无可讳言，有些情感的确在他的演奏中缺席，即使他是那么了不起的音乐家。此外，演奏家也不能害怕表现情感，不然感受再多也没用。到了舞台上，音乐家必须把自己赤裸裸地呈现给听众。不要害怕感受，也不能害怕表现。

焦：但在疯狂之外如何能保持平衡与平和？

贾：无论世界如何变化，所有音乐家都该珍视“纯真”的价值。所有

伟大艺术家都保有童心，让自己永远以新奇纯真的眼光看世界，也永远能够发自内心地表现艺术。

注释：

[1]2002年11月19日，杰克逊带着三个孩子抵达德国，入住阿德隆酒店的总统套房后，迈克尔出现在阳台上，向聚集在酒店外的几百名歌迷挥手。为和歌迷们分享自己的喜悦，他抱出小儿子普林斯迈克尔二世，举过阳台围栏，好让歌迷们看看。结果引起媒体大肆进行负面报道。——编者注

弗莱舍

Leon Fleisher, 1928—



1928年7月23日出生于旧金山，弗莱舍4岁半开始学钢琴，8岁开独奏会

引起乐坛瞩目。他9岁时成为施纳贝尔的学生，和其学习十年奠下深厚的音乐思考。1952年他成为首位赢得比利时伊丽莎白大赛冠军的美国钢琴家，开始辉煌的录音与演奏事业。名声如日中天之际，却因右手“肌张力不全症”被迫退出舞台。经过多年调适，弗莱舍开发左手曲目，从事指挥与教学，更持续寻找复健之法，终于以“肉毒杆菌疗法”重新以双手演奏。他任教于皮帕蒂音乐学院，是当今最受推崇的教育家与演奏家之一。著有自传《我的九条命》（My Nine Lives: A Memoir of Many Careers in Music）。

关键字：学派 施纳贝尔 赛尔 独立思考 肌张力不全症 运动伤害 拉威尔左手钢琴协奏曲 教学 比赛

访谈时间、地点：2005年9月，香港

焦元溥（以下简称“焦”）：可否请谈谈您的早期学习？您的双亲来自波兰和俄国，但您所受音乐教育似乎偏向德国学派。当初您的父母没有想要让您接受俄国学派的训练吗？

弗莱舍（以下简称“弗”）：我想他们没想那么多。我的父母都不是音乐家，但家母相当喜爱音乐，对我也很期待。她希望我若不是成为第一个犹太籍的美国总统，就是当个大钢琴家。我想后者的可能性还是比较大一点吧！我最早的音乐教育其实俄国和德国学派皆有，4岁半开始和肖尔（Lev Schorr）学习。

焦：他也是科瓦切维奇（Stephen Kovacevich，1940—）的老师。

弗：小提琴家梅纽因的妹妹海芙琪琶·梅纽因（Hephzibah Menuhin，1920—1981）也是他的学生。肖尔是埃西波娃的学生，算是俄国学派的传人。我和他学了一两年，后来和一位住在旧金山的丹麦老师约翰森（Gunnar Johansen）学习。来自德国学派的影响则是和阿特曼（Ludwig Altman，1910—1990）的学习。他在德国就是出名的管风琴家，到美国旧金山后则成为Emanu-El教堂的管风琴家与合唱指导。我和他学了一年；那时我准备要弹给施纳贝尔听，阿特曼则给予我足够的准备与训练。不过我不是很喜欢对各种“钢琴学派”的分类。当然就某种程度而言，不同学派的确存在，但世界上有那么多不同作品，需要以各种不同的方式去演奏。没有任一学派可以涵盖所有的演奏技法和作品，无论是哪个学派训练出来的钢琴家，也都需要自行思考诠释和技巧。若说真有什么学派，我只认为有“耳朵学派”——钢琴家要聆听自己要什么声音和诠释，然后听如何在钢琴上找出方法表现。这是唯一的学派。

焦：您8岁就开独奏会一鸣惊人，也引起指挥家赫茨（Alfred Hertz，1872—1942）和蒙特（Pierre Monteux，1875—1964）的注意。您从这两位大师身上学到什么？

弗：噢，这问题应该是有什么是我没能从他们身上学到的！他们两位是当时旧金山，也是全美国极重要的音乐人物。我学钢琴很快就有很好的发展，手指的灵活度和音乐表现都非常好。在儿童时代，在没有被剥削的情况下若能自然展现出天分，表现真诚而优美的演奏，如此天分一定是真实的，音乐家也能够立即察觉。那时旧金山除了旧金山交响乐团，还有一个WPA乐团（Works Progress Administration Orchestra）；他们到学校为年轻学子演奏，赫茨那时正指挥该团。当人们听到我的演奏，就把我介绍给赫茨。他们想说让年轻人为年轻人演奏，应该能起很好的示范作用。我从赫茨身上学到很多。我第一次看他指挥，觉得那就像魔术一样，几个简单手势就让上百人的乐团整齐奏出音乐。我现在也指挥，许多技巧是我当年看赫茨指挥时就已经学到的心得。同样的，那时蒙特指挥旧金山交响乐团，也有人将我介绍给他，而他又将我介绍给施纳贝尔。

焦：请谈谈您和施纳贝尔的学习。

弗：他主要教两件事：一是音乐的结构、形式、还有乐句：如何塑造乐句，以及如何连接乐句；二是教我思考，还有体会音乐的超验性（transcendent）。音乐像是作曲家将宇宙中无以名之的元素转译，而我们用超越肉身的灵性与感官去了解大千世界的奥秘。这是施纳贝尔最伟大的教导。我和他学习时才9岁，他的话完全打开了我的眼界，让我看到全然不同的境界。他的见解永远深具启发性，作曲家在他解析下永远有鲜活的生命，到现在都还启发着我。他的莫扎特像是“天使的圣经”——我们虽然不能说天使的语言，却能知道他在说话，也能欣赏其中的美妙。

焦：施纳贝尔曾说他不收16岁以下的学生，遇到您却开心破例。我很好奇他如何教如此年幼的孩子？

弗：即使我才9岁，施纳贝尔并没有把我当成小孩，一样以教其他学生的方法和态度来教导我。他教学极为严谨认真，也十分尊重我的想法，完全把我当大人。他给我非常良好的观念，告诉我演奏者要对作曲家负责。作为作曲家和听众之间的中介者，我们像导游一样带领听众欣赏作曲家的世界，但过程中也可以提出我们的意见，作为风景的注记。

焦：您怎么看施纳贝尔所编辑的《贝多芬钢琴奏鸣曲全集》？您会推荐这套乐谱给您的学生吗？

弗：其实他不只编辑了贝多芬钢琴奏鸣曲，还有勃拉姆斯小提琴奏鸣曲和莫扎特小提琴与钢琴奏鸣曲。施纳贝尔版本之优点，在于他不只给了非常详细的意见，他的意见都以小字呈现，所以你还是可以知道作曲家原意为何。施纳贝尔最不喜欢的是人们仅就字面上来理解，完全按照字面解释并照着演奏。比方说，他在一些乐章标上不要改变速度，但那只是就基本性格而论，该乐章还是有地方需要稍微改变速度以推动音乐。如果看到他的注记就照本宣科地演奏，却没有思考音乐的意义，他可会非常不悦。我和施纳贝尔学习多年，知道他的思考方法与表现方式，我可以说只要能正确理解他的思想，再去看他编辑的《贝多芬钢琴奏鸣曲全集》，那真会见到一个伟大丰富的音乐体系，有无穷宝藏可以让我们发掘。所以我还是推荐施纳贝尔的编辑版给我的学生，但我会解释他的思想，让学生了解注记背后的道理。了解后也就不会被他的想法束缚，不然他的见解那么有说服力，学生很可能因此失去自己的想法。

焦：在施纳贝尔诸多录音中，哪些您印象最深？

弗：这很难回答。我想他的莫扎特《c小调钢琴奏鸣曲》（K 457）、贝多芬《第十一钢琴奏鸣曲》、巴赫《意大利协奏曲》的慢板乐章，这三个是我现在首先想到的伟大演奏。《意大利协奏曲》的慢板乐章根本是奇迹似的诠释，把人性人情说得淋漓尽致，精彩到难以想象。

焦：您怎么看您所处的世代？

弗：身为美国人，如果说第二次世界大战有任何好的一面可言，大概就是有那么多欧洲艺术家与精英因战乱而迁居美国，其中很多人从事教学。在我学习时，我只能说我这辈的钢琴家实在幸运，能够接触到世界上最好的钢琴家，得到最好的教导。

焦：赛尔也来自匈牙利，您和他有非常难得的友谊与长期合作。

弗：我和他真的有非常特别的情谊，永志不忘。赛尔非常崇拜施纳贝尔，又是施纳贝尔把我介绍给他，所以他认识我时已经对我特别看重。我父母在我12岁生日送我施纳贝尔和赛尔合作的勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》唱片，我从那时就深深着迷于赛尔的音乐，梦想着有朝一日能和这位大师合作，谁知梦想就实现了！1946年我和他在拉维尼亚音乐节（Ravinia Festival）首次合作，他指挥芝加哥交响乐团与我合奏勃拉

姆斯《第一钢琴协奏曲》，从此我们就建立起深厚的友谊。1947年他成为克里夫兰乐团总监后，我成为第一位受邀演奏的钢琴家，一起演奏舒曼《钢琴协奏曲》。



弗莱舍（居中持香烟者）与伊丽莎白大赛参赛者（Photo credit:The Queen Elisabeth Competition）

焦：你们录制了许多脍炙人口的唱片，贝多芬《皇帝协奏曲》还得到格莱美奖。可否谈谈这是如何开始的？

弗：最大的商业因素，是我在1952年赢得比利时伊丽莎白大赛冠军，让赛尔除了和我一起演奏，还有意愿和我录制唱片。那时哥伦比亚唱片公司已有许多杰出组合，像伯恩斯坦与纽约爱乐，奥曼迪与费城乐团，光这些就已经让他们忙不完了，无法再接下赛尔和克里夫兰。于是哥伦比亚唱片公司在1953年成立了史诗唱片（Epic Records）。这本来是荷兰菲利普唱片的美国发行公司，后来就专门发行赛尔和克里夫兰乐团的录音，让哥伦比亚不会因此在曲目上和纽约爱乐或费城乐团冲突，却可以为赛尔和克里夫兰录下他们所有的曲目。我那时和哥伦比亚唱片公司也有合约，他们希望我和赛尔录制我所有的协奏曲目，这也成为我们一连串录音的开始。我们从来没有过任何音乐上的冲突或不同意见，从来没有！他很能了解我的想法，也能在不更动我的想法下，由乐团表

现出他的意见。所以我们的诠释同时呈现了各自想法，但彼此并不冲突。

焦：这真是非常奇妙的和谐。

弗：但他对其他演奏家就不是如此。即便是很有名望的钢琴家，包括赛尔金或古尔德，赛尔如果不同意他们的诠释，会直接表示希望他们配合，改成他要的诠释。我只能说我和赛尔有良好默契，一起演奏总是极为愉快。我想他总是尊重而且享受我的演奏吧！

焦：你们之间应该也常讨论音乐，毕竟赛尔的钢琴也弹得极好。

弗：演奏上他启发我不算多，因为他的音色比较干，但音乐上我真的和他学到许多。赛尔也很能听我的意见，即使我的意见有时“不道德”，他还是愿意听。有次我们巡回演奏，他要指挥柴科夫斯基《第四交响曲》。我那时给他一个非常商业化的建议，我说：“乔治，如果你希望音乐会得到巨大的成功，我建议你拉长最后乐章的最后和弦，一直拉长，长到听众已经忍耐不住开始鼓掌了你才结束，而不是和弦结束了才等待观众的掌声。这样一定会大轰动！”现在想想还真丢人，我居然会给这种烂建议，但赛尔那时还真照我的话做了！这是非常有趣的事，也说明我们的友谊。

焦：您和施纳贝尔学了十年，最后他让您独立思考。您那时心情如何？

弗：非常惶恐。我一下子无所适从，不知道能否自己学习，自己学新曲目。我那时练舒伯特《降B大调钢琴奏鸣曲》（D 960）。我之前从没弹给施纳贝尔听过，也不知道他的教法。那时录音也不像现在普及，我也没听过他此曲的唱片。我练习时总在想施纳贝尔的话，但每个音都是疑问，根本弹不下去。几年后我到欧洲旅行，再次练这首奏鸣曲。舒伯特的音乐总是充满不确定，而这一次，我以各种方式推敲，甚至尝试和原本完全相反的弹法，从极端中上下求索……慢慢地，施纳贝尔的教导一点一滴回来了。原来，我并没有忘记他的教导，他给我的课都在我的脑海里并成为我的思考。就这样，我从怀疑中找到自己，也建立起自己的诠释方法。

焦：您也从事指挥，这是否也增进您的音乐理解？

弗：我从和我合作过的伟大指挥身上学到许多。钢琴和乐团是两种完全不同的乐器。演奏钢琴，乐器可以立即反应，乐团可不是如此。更

何况，指挥时你必须和团员沟通，这其中可有非常多的杰出音乐家，可能自己也指挥。你必须说服这些团员，共同合作以创造音乐，往相同目标迈进。这是非常好的学习过程。

焦：您真正开始指挥是在右手手伤之后，而您经历了极大的痛苦。

弗：那是1962年开始的。有一天我突然发现我的右手小指力气弱了。我觉得是练习不够，所以更加强练，练更久也更出力，但小指似乎愈来愈拒绝回应。接着，右手第四指也开始弱化……十个月之内，我整个右手都弱化。当我出现症状时，应该要知道这是身体本能的防卫反应，我却不知如何处理。我那时才37岁，正在演奏事业高峰，却被迫退出舞台，整个人生都变了。

焦：您后来被诊断出“肌张力不全症”（dystonia）。经过多年研究，您怎么看这个问题？它如何产生？钢琴家该如何预防？

弗：它的成因非常复杂，目前也没有定论。一些研究显示，如果练习方式不当，或是练习过多，可能会导致肌张力不全症。我想这应该是正确的。演奏家其实也是运动员。棒球和足球员他们用大肌肉运动，我们用小肌肉运动。这些用大肌肉运动的人，年薪动辄百万千万美金。当你有这样的资源，人们对如此运动的肌肉运作也更了解，有先进的医学处理。你看在球赛开始前，这些球员不是休息，而是伸展。他们知道如何保护自己的肌肉，但没有人告诉钢琴家上台表演前不要再练习，而要伸展肌肉啊！“肌张力不全症”就是这样来的。我现在非常诚恳地建议所有钢琴家，每练四十五分钟到一小时，就该休息五分钟，并做肌肉伸展以充分保护双手。不管年薪多少，演奏家要同运动员般善待自己的肌肉，毕竟音乐是一辈子的事。

焦：许多人出现手指问题，都觉得是没练够，因此加倍练习，结果反而更严重。是不是我们出现问题时，就应该马上停止练习？

弗：每个人所面临的状况不同，我无法一概而论。但可以确定的是最糟糕的练习方式，就是无意识、不加思考地反复练。很多演奏者练习时不知道自己在练什么，只是一味机械性地反复，这很可能导致受伤而不自觉，最后积小伤成大伤。很多人认为练习是要让肌肉记忆，在无意识下也能弹，但我认为真正的练习是通过头脑思考，由头脑来控制肌肉。这才是正确的练习方法。

焦：最后您如何走出手伤的沮丧？

弗：这不容易，我经历了很多，最后我想通了，我真正爱的是音乐，钢琴演奏还只是其次。虽然右手出问题，这不能阻碍我追求音乐，音乐永远在那里。手伤让我思考许多以前没有想过的问题，去做许多我没想过要做的事。我投身于教学，也开始指挥，这都为我的音乐思考开启了新视野，我也想得更清楚透彻。我想我成为更好的音乐家，也成为更好的老师。一扇窗虽然关了，却开启了更多的门。这是不断成长的经验。

焦：除了教学和指挥，您仍没有放弃演奏而在左手曲目开创出一片天地，达到前无古人的至高成就。然而当您练左手曲目时，可曾想过发生在右手的问题会再度出现于左手？

弗：我有时的确会闪过这个念头，但这最终没有阻碍我演奏。我已经对自己的身体和演奏有更多了解，能正确处理问题。事实上，我的左手也没有遇到类似问题。

焦：您怎么看这些左手曲目？圣—桑和斯克里亚宾都有精彩创作，维特根斯坦更出资委托作曲，成就今日许多经典的左手曲目。

弗：我不知道该怎样感谢他。如果不是他，我根本不会有那么多精彩的左手作品可弹。他在第一次世界大战失去右手后，以万贯家财邀请作曲家为左手谱曲，布里顿（Benjamin Britten，1913—1976）、欣德米特、科恩格尔德（Erich Wolfgang Korngold，1897—1957）、施密特（Franz Schmidt，1874—1939）和理查·施特劳斯全都受邀写作，更不用说拉威尔和普罗科菲耶夫。我们多么幸运，能够有拉威尔《左手钢琴协奏曲》可弹。此曲的精彩不只是左手技法；无论这是写给一只手还是五十只手，它都是极为伟大的创作。它涵盖了钢琴键盘的所有范围，情感表现也涵盖了人性的各种面向。从阴暗到光明，欢乐到悲剧，拉威尔在十八分钟里写尽了所有情感，实在是难以想象的伟大。普罗科菲耶夫为左手谱的第四号钢琴协奏曲也是非常精彩的杰作。现在我很高兴一些杰出作曲家为我写作左手钢琴作品，我也能对这个领域做出贡献。

焦：您在世界各地演了上千次拉威尔《左手钢琴协奏曲》。对您而言，演奏它的困难度何在？

弗：这当然是相当艰深的作品，演奏者必须磨炼出绝佳技巧才行。不过经过这么多年，我现在弹它最大的挑战是如何保持新鲜，让每一场都和第一次演出一样充满活力，而不是把演奏变成例行公事。但我也不担心。施纳贝尔有次被问为何他的曲目仅限于莫扎特、贝多芬、舒伯特

和一点勃拉姆斯，为何不弹更多曲目和更多作曲家，施纳贝尔说他只愿意弹那些“作品比其任何可能的诠释还要伟大的创作”。对我而言，拉威尔《左手钢琴协奏曲》正是如此。它太美太丰富，钢琴家怎么弹都不可穷尽。

焦：福斯（Lukas Foss，1922—2009）为您写了一首精彩的《左手钢琴协奏曲》。您对作曲家的左手作品有何期待？

弗：他们写任何好的音乐，我都乐意演奏。

焦：试过各种复健方式之后，您终于借由注射肉毒杆菌（Botox）得到重新以双手演奏的方法。经过三十五年没有以右手演奏之后，您如何找回右手的音色？

弗：其实没有什么特别，就是回到我先前说的“耳朵学派”。我仔细听弹出来的声音，仔细和左手比对，找到方法弹出我要的音色与平衡。我知道我想要达到的目标，在钢琴上试验。有时我能立即弹出我要的声音，有时必须经过练习。这都是相同的过程。这些年来我仍不断研究演奏技巧与方法。因此当我右手又能演奏，我也可以很快弹回来。

焦：您是备受推崇与敬爱的老师，学生称您为“老师中的欧比旺·克诺比”[1]。可否谈谈您的教学，以及您如何帮助学生了解音乐与演奏？

弗：教学真是非常大的责任。老师并不是叫学生何处弹快或慢些，哪里要大声或小声，而是教学生如何学习。老师要让学生面对乐谱时，能够就音乐素材与作曲家指示来思考，以正确读谱判断诠释方向，使学生不只是弹音符，而能了解音符背后的道理。

焦：您会担心学生不能独立思考，或是缺乏个人特质吗？

弗：我尽我所能帮助学生独立思考，把所有我知道的都教给学生。然而，我不担心学生会缺乏个人特质，因为每个人都不同，他们已经有自己的特质。我的学生会成长，有不同想法，也会有不同人生经验，这些都会反映在他们的音乐，就如我的演奏也是我人生阅历的投影。只要能够表现自己，就能展现个人特质。

焦：但在钢琴比赛里，现在参赛者的个人特质却愈来愈弱。您是诸多比赛的评审，您如何看比赛？

弗：我一点都不喜欢比赛。许多时候我会当评审，其实是想和同在评审团中的老友叙旧。我觉得比赛最大的价值，在于给年轻音乐家表现自己的机会。然而，现在的比赛愈来愈商业化，许多规定和流程已经伤害到艺术原则，也伤害到参赛者。我认为比赛的水平仍在于评审的素质，但现今比赛往往希望能包含各式各样的评审，每个学校、学派都找一位来评，评审团多达十几二十人。在这种情况下，有哪个参赛者可能让所有人都满意呢？既然不能让所有人都满意，比赛的第一名，往往仅是“让最少人不满意”的参赛者。这完全是妥协，但不见得正确。

焦：在访问最后，您有没有特别想说的话希望与读者分享？

弗：我还是想以我的个人经验来强调注重肌肉的重要。音乐是表现人性与人世经验的艺术，不是技巧或身体运动，音乐家不能只注重技巧。但是，这不表示我们就不需要关心自己。我们是以小肌肉运动的运动员，更应该像运动员一样照顾身体，不要让自己受伤。钢琴演奏是放松与预备之间的动能平衡，全然放松无法演奏，紧张不松弛则导致僵硬。钢琴家要了解并保持平衡，让自己弹得健康而长久。

注释：

1Obi-Wan Kenobi，电影《星球大战》中的角色。——编者注

格拉夫曼

Gary Graffman, 1928—



1928年10月14日生于纽约，格拉夫曼3岁学琴，7岁就读柯蒂斯音乐学院和文格洛娃学习，后来更成为霍洛维兹的学生。他演奏生涯起步甚早，21岁赢得莱文特里德比赛大奖（Leventritt Competition）后更开始光辉灿烂的职业生涯，和全美最著名的指挥与乐团合作，录制诸多经典唱

片。1980年他因“肌张力不全症”退出双手钢琴家舞台，除了仍演奏左手曲目，更将心力转向教学，担任柯蒂斯音乐学院院长近三十年，作育英才无数。不只音乐学养深厚，格拉夫曼也是著名的东方艺术鉴赏家与收藏家，至世界各地旅行考古。著有自传《我为什么要练琴》（I Really Should Be Practicing）。

关键字：圣彼得堡音乐学院 小提琴 文格洛娃 同行友谊 赛尔金 霍洛维兹 拉赫玛尼诺夫《曼哈顿》电影原声带（《蓝色狂想曲》）肌张力不全症 左手钢琴演奏与曲目 拉威尔《左手钢琴协奏曲》音量平衡 亚洲艺术 给中国学子与家长的建议

访谈时间、地点：2009年8月，牛津；2009年9月，纽约；2015年12月，深圳

焦元溥（以下简称“焦”）：您的自传《我为什么要练琴》已有繁体（台湾远流）和简体（理想国）中文版本，大家对您的故事都很熟悉，也很喜爱这本书。

格拉夫曼（以下简称“格”）：那是我和内子娜奥米（Naomi）的合作成果。她是比我高明的作者，于是我说她写，来回修改，最后就闹出了这样一本，还请大家千万海涵！

焦：哈哈，不过这里还是想从您的家庭谈起。令尊是非常著名的小提琴家与教育家。

格：家父出生于曾属波兰，在他那时属于帝俄，今日是立陶宛首都维尔纽斯（Vilnius）的维尔纳（Vilna），家里说俄文和意第绪语（Yiddish）。和当时多数犹太家庭一样，小孩会学乐器，家父是老大学小提琴，我叔叔学低音提琴，两位姑姑学钢琴，后来都进了圣彼得堡音乐学院。家父在奥尔班上，同学包括海飞兹（Jascha Heifetz，1901—1987）、艾尔曼（Mischa Elman，1891—1967），还有津巴利斯特（Efrem Zimbalist，1889—1985）。普罗科菲耶夫和他同年，当时也是同学。由于时局变化，家父和姑姑慢慢向东走，一路演出赚取旅费。我在柯蒂斯音乐学院看到一些当年霍夫曼在俄国旅行演出的海报。那时音乐会都是临时举行，他每到一地就请人张贴告示：“钢琴家霍夫曼！明天！”一样不愁没听众。后来我到新西伯利亚演出，在一家餐厅用餐时，有位白胡子老人从楼上走下来，自我介绍他是该城的历史学家，然后拿出一张海报……原来这家餐厅以前是当地唯一的石造建筑，可做表演场地。我爸爸和姑姑就和霍夫曼一样，曾在这里演出，和我的音乐会

几乎刚好相差五十年！

焦：之后他们在哈尔滨待了一段时间？

格：超过一年，家父还成为哈尔滨交响乐团的指挥，全团都是俄国人。不过这让我有好一段时间和费城乐团合作时，总是遭受乐团首席的冷眼。

焦：这是为什么？

格：因为费城首席希尔斯贝格（Alexander Hilsberg，1897—1961）也是奥尔的学生，当年也在哈尔滨，总是开玩笑地抱怨我爸只让他当副首席而非首席！后来他们到了上海，又待一年，听众多是英国人，所以学会了英文。接着他们去横滨与其他亚洲城市，最后搭上一艘叫作“河内”的船到加州，之后我爸接了明尼苏达交响乐团首席。奥尔后来到了纽约，邀请家父当他的助教，他才搬到纽约。我们还有张奥尔在我家客厅，几个月大的我坐在他腿上的照片呢！家父教出许多知名小提琴家，纷纷当上美国重要乐团首席，像是金戈尔德（Josef Gingold，1909—1995）。他后来和伊萨伊学习，和家父一直友好，每次到纽约都会拜访我们。我记得大概我十一二岁的时候，家父和我一起演奏勃拉姆斯《第三小提琴奏鸣曲》给他听。这些美好回忆一直延续到我和各大乐团演出……美国绕来转去，每个乐团都有家父的学生，而我差不多都还记得他们来我家上课的模样。

焦：您出生后一年就遇到经济大萧条，这对府上有严重影响吗？

格：说实话还真的没有。家父的教学很稳定，真有需要就去百老汇演奏兼差，也有零星音乐会。想想我算是成长于上层中产阶级，虽然没什么奢华享受，但也不愁吃穿，还有大公寓可住。

焦：您母亲那边则来自非常显赫的家族，您的外公更是知名的律师和政治家。

格：他也是音乐爱好者和演奏者，曾在业余乐团担任首席。虽然到纽约后家里就没琴了，每次他来拜访我们，居然还能借我爸的琴和我合奏贝多芬小提琴奏鸣曲，拉得还很不错呢！可见在当时俄国，是如何把音乐与艺术当成全人教育。

焦：听说您小时候差点成为电影明星？

格：是有可能。我那时10岁，派拉蒙需要一个会弹钢琴的小男孩在

电影中演出，他们找上了我。那时我感觉很荣耀——电影公司请我们全家到加州片厂，住高级旅馆，参观好些地方，这都是因为我会弹钢琴！可是当我爸发现这不是只拍一两次就行，要花上几乎一个月，会影响到我音乐与课业学习之后，他就立刻拒绝了。

焦：才一个月！换了其他人，多数都会接受吧！

格：家父相信脚踏实地，对成为明星不感兴趣。对孩子而言，真正重要的是练琴和上学，不是拍电影。他也从来不希望我因为练琴而耽误学校课业。

焦：您后来和文格洛娃学了十年。可否谈谈这位传奇教师以及她所代表的传统俄国学派？

格：我第一次到伦敦演出后，一位乐评家说我让他想起这世上有三大钢琴学派：德国、苏联、移到美国去的传统俄国学派。先是俄国革命再是希特勒，美国因此得到了一大群顶尖欧陆精英，其中俄国移民主要住在东岸。想想以前的柯蒂斯，包括奥尔也去教过，津巴利斯特还当了二十五年的院长，表示柯蒂斯比圣彼得堡音乐学院还要像圣彼得堡音乐学院，整批人都过去了！文格洛娃是莱谢蒂茨基和埃西波娃的学生，传承了昔日最顶尖的钢琴技艺，会教更能弹，能示范任何她想要你做到的事。她上课很少谈乐曲结构，最重要的就是声音，声音、声音、声音，美丽、圆润、温暖的声音。她不能忍受浑浊踏瓣和丑陋声响。谁要是弹出那样的声音，那真会伤害到她。我到现在还是很坚持声音，钢琴家一定要有优美的音色。除非乐曲需要，否则不该弹出丑陋、敲击的声响。

焦：但有些作品还是需要敲击，比如普罗科菲耶夫。他进圣彼得堡音乐学院的时候文格洛娃已在那里教学了，她怎么看这位学生的作品？

格：我16岁左右学他《第三钢琴协奏曲》，弹给文格洛娃听。她说："非常精彩、非常具说服力，但我不知道这首曲子。"当然后来她学了，也知道如何教，但那的确不是她最熟悉的领域。不过在我的年代，由于技术问题，弹普罗科菲耶夫的人实在不多。不像现在，柯蒂斯里每个16岁的孩子，几乎都会弹拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》和普罗科菲耶夫《第二钢琴协奏曲》了。两周前我太太出门买菜，在超市门口听到一个年轻小伙子拉巴伯《小提琴协奏曲》第一乐章。她很调皮地问："拉得很好，但你能拉第三乐章吗？"结果他竟然就拉了那个难得像鬼一样的乐章！这在以前根本不可想象。

焦：我读Robert D. Schick所写的《文格洛娃钢琴演奏系统》（The Vengerova System of Piano Playing）一书，里面提到她以不同方式为每个手指加重音的练习法，这似乎是她的教学特色？

格：可以这么说。我觉得这很有用。我在大师班上遇到有学生在某些段落过不去，常建议他们用这个练法，几乎都有效。

焦：但您没有照她的手型。

格：她当然有很好的一套方法，教学生如何练习以及如何从练习中学习，如何在钢琴上做到你心里所想的效果，而且绝不分开技巧与音乐。但我的手指没有她要的那样弯曲，手型也不同于她的要求。因此我在演奏上虽小有成就，她也总是和外人称赞我，但她并不把我当成她的模范宝宝。你听过一位钢琴家叫萨伦巴（Sylvia Zaremba，1931—2005）吗？她当年是天才儿童，10岁就和罗津斯基（Artur Rodziński，1892—1958）与克里夫兰乐团合作，后来转往教学。文格洛娃认为萨伦巴才是她教学方法的代表。

焦：文格洛娃很在意声响清晰，对踏瓣记号不会照单全收，这能说是传统俄国派的美学吗？

格：我觉得和派别无关。那时候还没有古乐风潮，但这些钢琴大家也都知道钢琴的今昔差异。文格洛娃要非常清楚的声音，赛尔金、施纳贝尔、霍夫曼、拉赫玛尼诺夫也是，大家都没有照贝多芬或肖邦乐谱上一些在现代钢琴上容易造成浑浊音响的踏瓣演奏。

焦：在您学习的年代，好像师生关系“必须”非常严密，学生不太能找其他老师上课。

格：我觉得这很不健康。我的朋友雷特纳（Jacob Lateiner，1928—2010）有个很著名的故事：某日他进电梯，遇到一位认识的钢琴学生。“雷特纳教授早安！”“某某同学早安！”“你最近弹些什么？”“弹舒伯特《流浪者幻想曲》。”“祝你顺利！”“谢谢老师。”两人只讲了这几句话，但当天晚上，那学生的指导老师就怒气冲冲地打电话来兴师问罪：“说！你给我学生上了什么课！你想抢我的学生吗？”

焦：文格洛娃也会这样吗？

格：对我而言她蛮开放的。由于我17岁就从柯蒂斯毕业，后来弹给其他人听她自然不会反对，还是她介绍我认识霍洛维兹。但如果霍洛维

兹之前就对我有兴趣，以她对霍洛维兹的崇敬，我想也不会反对。有次施纳贝尔开演奏会，我们都去听，之后她一直称赞那是她听过最美的钢琴演奏。虽说施纳贝尔也和莱谢蒂茨基学过，算是她的学长，但毕竟代表的是另一种派别，而她一样能欣赏。不过整体而言，学生的确不会主动弹给其他教授听，因此同侪讨论就变得非常重要。伊斯托敏（Eugene Istomin，1925—2003）是赛尔金的学生，弗莱舍和施纳贝尔学习，我们三人是非常好的朋友，几乎天天见面弹给对方听。那时只有我家有两架钢琴，所以大家都到寒舍聚会。我会要弗莱舍弹柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》——那不是他的曲目，但我想知道以他所受的训练，他会怎么看。同理，我也会弹贝多芬和舒伯特给他听，或者大家都弹同一首曲子，彼此讨论或辩论。我觉得这是很有效也健康的学习方式。此外，我常开玩笑说，所有文格洛娃的学生，都自动受到赛尔金的影响——或许大家处于叛逆期，也或许渴望知道不同观点，因此总是在课堂上呈现出各种令人恼怒的“文格洛娃—赛尔金”混合版本等着老太太发脾气。我试着在柯蒂斯推广这样的风气，不过试了几次都不成功。



格拉夫曼（中）与弗莱舍（右）和伊斯托敏（左）（Photo credit: Gary Graffman）

焦：不过您另辟蹊径，建立了“钢琴讨论课”。

格：因为钢琴学生实在需要这样的讨论机会。弦乐学生至少还有四重奏的课，不同教授的学生有机会聚到一起，认识彼此的诠释和学习；钢琴学生就是关在琴房闷头练。所以我到柯蒂斯不久，就和弗兰克（Claude Frank，1925—2014）和李普金（Seymour Lipkin，1927—2015）一起设立了“钢琴讨论课”，几位教授一起听彼此学生的演

奏，集思广益给予意见。所以你可以听到我的学生弹完之后，李普金吼着：“究竟是哪个白痴教你弹成这样的？”

焦：你们这群好友互相砥砺也彼此帮助。读您的自传再对照弗莱舍的自传《我的九条命》，我实在很为这样的情谊感动。

格：那时我们弹协奏曲，如果和指挥谈得来，总不忘推荐彼此：“你一定要听听我的朋友——李普金、拉坦纳、弗莱舍、伊斯托敏、弗兰克——的演奏！”有段时间弗兰克没有经纪人，伊斯托敏、弗莱舍和我一起去经纪公司提案，要他们为弗兰克安排音乐会。我们一起成长，一起对抗这个世界。我们互相切磋艺术，但彼此不曾竞争事业。

焦：您在自传中提到，同侪讨论的影响后来被原典风潮取代，之后则是第二次世界大战，接下来学派分别就愈来愈模糊。

格：以我的观察，与其说是第二次世界大战，不如说是LP的普及，大家可以较方便地听到各种不同派别的演奏，导致学派风格开始融合。

焦：不过我好奇在此之前，文格洛娃都用什么乐谱版本。以肖邦为例，她用俄国的克林德沃斯（Karl Klindworth，1830—1916）版吗？

格：她认为克林德沃斯是很好的版本，不过主要用的还是米库利（Karol Mikuli，1819—1897）版。前者是李斯特的学生，后者是肖邦的学生，她觉得后者应该更接近肖邦。但如果有人上课带克林德沃斯版，她也觉得很有趣。

焦：换句话说，这些前辈一样在探索作曲家原意，只是在不同环境用不同方式去追求。

格：可以这么说。文格洛娃当年学的是彪罗（Hans von Bülow，1830—1894）版的《贝多芬钢琴奏鸣曲》，但她推荐我们施纳贝尔版，因为上面清楚标示哪些是贝多芬原稿，哪些是编辑者的建议；我到现在都常读施纳贝尔版。我后来也和赛尔金学过。当年莱文特里德比赛他是评审之一，后来变得很熟。除了弹独奏曲给他听，我在万宝路音乐节（Marlboro Music Festival）也和他学了两个暑假室内乐。他指导我看乐曲结构，要求管弦乐式的声响。

焦：您提到您年轻时曾不自觉地模仿赛尔金的演奏动作，让文格洛娃很不高兴。

格：因为我那时只是模仿，或说对文格洛娃要求我一定要动作极小

化的反抗，但并不清楚赛尔金的动作有其深意：那是他对乐曲的想象。比方说贝多芬常在一个和弦后面写上渐强，就物理而言钢琴做不到，而赛尔金是怎么弹的？他在弹出那个和弦后，脸上表情变得紧张激动，然后再下手——你仔细听他接下来弹的，无论那是强是弱，声音都会不一样，因为触键的肌肉运作改变了。当然对观众而言，看到赛尔金的表情与动作，接下来的音也会听成不一样的感觉。所以无论就视觉或听觉，他都让那个物理上做不到的渐强得到意义上的实现，他的动作和音乐是有关系的。

焦：而这想象基于对乐曲的理解。

格：音乐诠释虽有很大的主观空间，但客观要求也很多。比方说我主观认为，“甜美地”（dolce）和“富表情地”（expressivo）这两个术语，在勃拉姆斯作品中其意义绝对比字面要丰富。他用这两个词来表达暧昧难说或一言难尽的话。很多时候音乐里天翻地覆，谱上只写了个“富表情地”，演奏者不可不察个中深意。然而客观而言，以勃拉姆斯《A大调间奏曲》（Op. 118-2）为例，仅是前十二小节，谱上就出现了“弱”（piano）、“弱–甜美地”（piano dolce）、“最弱”（pianissimo）和“最弱–甜美地”（pianissimo dolce）四种不同声响层次。你不见得要同意我对勃拉姆斯如何运用“甜美地”的解释，但这四种层次属于客观领域，演奏者必须做出分别。

焦：现在很多人觉得遵守乐谱会丧失自我个性，非得改些什么才有特色。

格：以我那个年代的四位大师来说好了，同样是贝多芬《热情奏鸣曲》，施纳贝尔、赛尔金、霍洛维兹和鲁宾斯坦，光是开头你就会知道这四人的不同，而且是明显不同，但他们全都照乐谱指示，不会把弱音弹成强音。贝多芬是最伟大的作曲家之一，谱上指示也非常清楚，我们应该予以尊重。

焦：霍洛维兹又教给您什么？

格：他指导我如何把钢琴弹得像人声，这方面他真是不可思议的大师。他没有教我技巧，但我请教他练习之法，比方说柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》里的八度，他都给予有效的建议，有些还有点像文格洛娃的重音练习法。他上课几乎不示范。我后来知道为什么，因为无论我同不同意他的观点，只要他在你面前演奏，你就一定会被他迷住，接着就是模仿，但霍洛维兹不要我模仿。他永远是听我想在音乐里表达什么，

然后指出我未能成功之处；或是他以我的逻辑出发，思考有没有更好的处理方式。总而言之，他从未强加自己的看法给我。只有一两次，我记得某次是肖邦玛祖卡舞曲，他认为我的处理从根本就错了，于是直接弹给我听。

焦：您和他后来变成非常好的朋友。

格：我常和他打电话聊天，他也常弹琴给我听。很可惜他只录了一点梅特纳（Nikolai Medtner，1880—1951）。他为我弹了大量的梅特纳，那实在精彩至极。

焦：很可惜您也没有梅特纳的录音，不过我手上的多佛版（Dover）梅特纳钢琴作品集，在前言里特别感谢您。

格：我到苏联演奏时的一大乐趣是买谱。那时印得很少，你可以在乐谱后面看到总共印多少册，像梅特纳往往只印一千册，印好后就送到包括东欧在内的各个城市，能否买到全凭运气。多佛公司想出版梅特纳作品，知道我手上有苏联版全集，特别和我借，因此我可说促成了这套乐谱的印行。

焦：作为成长于美国的俄国后裔，冷战时期您是什么感受？

格：虽然政治上互不相让，但就我感觉，文化上两国人民并没有彼此仇视。苏联演奏家来美国演出总是引发热潮，当年光是谣传奥伊斯特拉赫会来，就让纽约乐迷彻底陷入疯狂，我和其他美国钢琴家到苏联演出也很受欢迎。别忘了第二次世界大战时美苏毕竟还是盟友。倒是对于一些德国音乐家，美国乐迷可是相当排斥。

焦：说回霍洛维兹，虽然他不希望您模仿，但我听您录制的《图画展览会》，大概很难说没受到他的影响吧！特别是您也演奏了自己的改编。

格：是的。那是我在CBS首张录音，的确深受他影响，虽然我没有弹此曲给他听过，也没把改编写下来，但我以听他唱片和现场所得的印象来改编。很多年后我觉得我不该模仿他，因此改弹原版，也愈来愈喜欢原版。柯蒂斯有张收录了我原版演奏的录音，我很高兴能有这个记录。

焦：您和伯恩斯坦合作的拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，第一乐章结尾段等处的速度，接近拉赫玛尼诺夫录音中的演奏但和乐谱有相

当差距。这是您有意的决定吗？

格：这倒没有。我听很多录音，但多是交响曲、歌剧、弦乐四重奏之类。我不太听正在准备的乐曲，但会大量听作曲家同时期的其他作品，尤其是钢琴以外的创作。回想录音情形，你说的地方我其实是照伯恩斯坦的拍子，或许是他参考了拉赫玛尼诺夫的录音。不过关于作曲—演奏家自己的诠释，我觉得谱上写下的是他们第一个选择。之后可能想尝试其他可能，或因地制宜改变弹法。我可以亲身经验来说明。以前我常常用自己喜爱的钢琴演奏；在美国就是用施坦威公司的“老199”，在伦敦也用施坦威公司的琴——为此皇家节庆厅非常不高兴，觉得我看不起他们的乐器。他们确实有好琴，但我还是更喜欢施坦威公司里那架。总之我可以说，我后来的演奏成果，九成和钢琴有关。钢琴不只影响音色，更会影响我的诠释与弹法。

焦：那柴科夫斯基《第二钢琴协奏曲》呢？您仍然录制西洛迪版而非原始版。

格：其实我练习的是原始版！只是到了录音室才发现奥曼迪学的还是西洛迪版。我不能叫他改学原始版，因此就录了西洛迪版，真是可惜！

焦：说到录音，您和梅塔（Zubin Mehta，1936—）/纽约爱乐录制的《蓝色狂想曲》被用于伍迪·艾伦的《曼哈顿》电影原声带，那还是纽约爱乐至当时为止最畅销的唱片。

格：一点没错。不过我的演奏只出现在原声带，没有出现于电影。这中间有个有趣故事。当时预定的录音分成两部分：一是作为配乐之用的《蓝色狂想曲》片段（要配合电影画面），另一是完整全曲。我录音前在西维吉尼亚和乐团演出，当天下起大雪。后来我赶上从芝加哥到华盛顿首府的火车，想从那边到纽约。但一觉醒来，窗外白茫茫一片，所有从华盛顿首府到纽约的火车全都停开。我从公共电话打到费舍尔厅，和制作人报告情况，后来梅塔接了话：“什么？无论如何都没办法过来吗？嗯，好吧，那我们这样做好了。关于电影中所需要的部分，我们请纽约爱乐的钢琴手负责录，但我们还是想和你合作全曲录音。那我们就先录乐团，你之后再补录钢琴部分。你的速度是什么？”

焦：居然有这样的事！

格：所以你可以想象那时火车站出现这样的场景：我旁边的旅客焦急地和家人报平安，而我一个人对着话筒，大声地把《蓝色狂想曲》从

头到尾唱一遍。其他人一定觉得我疯了。

焦：伍迪·艾伦如果知道，应该会把这个拍成电影！

格：后来我是听着乐团预录带来练习。梅塔很老练，有几段录了两个版本，让我可以选择适合的。除了某段真的快了些以外，其他都很合乎我的速度，后制成果也很好。这是我最后一张作为双手钢琴家的大厂录音。我那时弹《蓝色狂想曲》没有任何问题，但弹勃拉姆斯《帕格尼尼主题变奏曲》和《亨德尔主题变奏曲》这种作品却已经出现症状。我有天弹勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》，有个地方无论怎么练手指就是不听使唤，老是弹错。我觉得情况不妙，问了几个朋友，大家却笑说："你以为只有你会弹错音吗？"

焦：这是突然发生的吗？

格：是逐渐发生的。先是有些地方总是弹错，后来就是八度变得困难，演奏超过五分钟之后手就难以控制，没办法把曲子弹完，只好取消音乐会并寻求医生协助。但那时对此一无所知，只能测试手指肌肉不平衡的程度。后来我去麻省综合医院，三位医生对我进行医疗实验，《纽约时报》周日版做了特别报道。后来医生告诉我，报纸刊出后二十四小时内，他们接到好几百通电话，各式各样的音乐家（也有非音乐家），包括西塔琴演奏家，都来询问相关诊疗，可见这个问题有多普遍。以前只有"运动医疗"，也从那时开始有了"音乐医疗"，现在对"肌张力不全症"已有更全面的认识。

焦：您出现这个问题后，弗莱舍是否给您复健上的建议？

格：刚好相反！他在36岁左右就罹患肌张力不全症，那对人生的冲击比我要大太多了。但当时医学界对此更无知，多数意见甚至认为这是心理毛病，到最后他实在受够了，干脆放弃。反而是我的治疗经验不错，把最新医法和他分享，他才重新复健。

焦：在此之后您开始教学。

格：我之前没想过会接教职，也只教过阿蒂缪（Lydia Artymiw）这一位学生而已。当我取消音乐会的消息一见报，柯蒂斯音乐学院马上打电话邀请我去教，曼哈顿音乐学院也是，因此我有段时间两边都教，直到接下柯蒂斯院长为止。

焦：遇到如此问题的钢琴家其实不少，很多人无法调适，但您似乎

很看得开。

格：也不是什么看得开或看不开。当初我很担心，不知道问题会多严重。后来发现问题只在右手手指，不会蔓延成全身瘫痪或有生命危险，我已经很高兴了，更何况也不会痛。我右手只是失去演奏钢琴所需的灵敏，生活作息仍然如常，我也没有放弃演奏，只是改弹左手。我过了三十年每季演出超过一百场的生活，比许多钢琴家一生演奏都要多，其实够了。改弹左手之后，我的演出变成一年约二十五场，也是乐得轻松，可以把时间用在其他我想做的事情上。

焦：您怎么拓展左手曲目？

格：以前除了拉威尔《左手钢琴协奏曲》，我几乎不认识什么左手作品。等到自己开始专攻左手演奏，才发现曲目其实很多，也不乏杰作，只可惜演奏的人太少。我先学了拉威尔，后来加上普罗科菲耶夫《第四钢琴协奏曲》与布里顿《嬉游曲》（*Diversions*），然后非常神秘的，我在两天内收到各来自莱茵斯多夫（Erich Leinsdorf，1912—1993）和梅塔的包裹，里面都是科恩格尔德《左手钢琴协奏曲》！

焦：这也未免太巧了！

格：后来我和梅塔与纽约爱乐合作，而那竟是它的北美首演，可见大家都忘了它。此曲和声实在丰富，音响华丽非常，而我得以一只左手和乐团抗衡。朋友就挖苦我，说我像是用一只左手弹整部理查·施特劳斯《莎乐美》！不过这首还算幸运；当年欣德米特也写了左手钢琴协奏曲，乐谱到最近才找到。科恩格尔德为双小提琴、双大提琴和左手钢琴写的《钢琴五重奏》倒是我极为常弹的曲子，已经演出过上百场。

焦：这些都是维特根斯坦出资委托作曲家谱曲所得的创作。理查·施特劳斯当年也受邀，而您录了其中的《家庭交响曲之番外篇》（Parergon zur Symphonia Domestica，Op. 73）。

格：这出自普列文（André Previn，1929—）的邀请。但我可得和你承认，我没有在现场弹过，因为音量实在太不平衡，钢琴根本无法被听见。通过录音技术，钢琴声部在CD里倒是听得一清二楚。

焦：左手曲目在技巧上，有没有什么特别难处？

格：其实就和双手作品一样，钢琴家都必须找出方法克服其中的技

巧难点，很难说有“特别难”的地方，虽然还真是不容易。若要我说，我想最难的其实是背谱。用双手演奏，任一手弹错音，其实不影响另一手，但左手独奏可不然。左手拇指通常负责旋律，而任何错误都可能导致拇指跑到不熟悉的位置，要补救就只能跳跃，而这很容易导致再出错。有些疯狂乐曲，像是雷格以高超繁复对位手法写出的作品，一只左手居然要弹三声部赋格，一指出错就会牵动其他手指，无从遮掩也难以挽救。如果还要背谱，那就是任何错音都可能导致大灾难。我以前背谱弹左手曲目，朋友都说我疯了。后来我改成看谱，不是背不下，而是避免这种因错音而造成的不必要灾难。我还是在走钢索，但下面放了安全网。

焦：您现在也影响当代作曲家，进一步丰富左手曲目。

格：我很高兴许多作曲家为我谱曲，包括哈根（Daron Hagen，1961—）非常感人的《临终七言》（*Seven Last Words*），史科瓦泽夫斯基（Stanislaw Skrowaczewski，1923—2017）以帕格尼尼发想的《尼可勒协奏曲：为左手钢琴与乐团》（*Concerto Nicolò: for Piano Left Hand and Orchestra*），还有罗雷姆（Ned Rorem，1923—）八乐章的《第四钢琴协奏曲》等等。不过最奇特的作品来自指挥家津曼（David Zinman，1936—）的建议。他说他想委托一首给我和弗莱舍的作品：我和乐团是一首协奏曲，弗莱舍和乐团是一首协奏曲，可是两者结合又是另一首协奏曲。我说你根本是疯了，不过若真要找人写，那大概非鲍尔考姆（William Bolcom，1938—）莫属。他是米约的学生，而米约的第十四和十五号弦乐四重奏就是这样的曲子。它们各是两首四重奏，合在一起又是一首八重奏！当然，鲍尔考姆面对的挑战比老师要难多了，但他最后真写成了《Gaea：为两只左手和乐团的钢琴协奏曲》。倒是首演的时候光是排练，就把我们给整死。

焦：刚刚您提到施特劳斯作品的音量平衡问题，关于拉威尔《左手钢琴协奏曲》也有人认为他计算错误，有些乐段无论钢琴家演奏如何用力，仍无法和乐团抗衡。您认为这真是错误吗？我总觉得这是弦外之音，他就是要让这些乐段“看得到但听不到”。

格：我同意。拉赫玛尼诺夫对钢琴和管弦乐都很熟悉，但在《第二钢琴协奏曲》或《帕格尼尼主题狂想曲》，有些地方钢琴也是不可能被听见。他自己弹了那么多次，不会不知道，那应该就是他要的效果。我可以举另一个例子。有次罗斯特洛波维奇带领柯蒂斯乐团首演施尼特凯的《第二大提琴协奏曲》。他以音量过人闻名，但曲中某段，即使已经

拉到满脸通红，面对铜管群突然吹出的轰然巨响，还是无法被听见。彩排时我很纳闷，问施尼特凯乐团是否太大声，他却笑了笑，说：“这段是人在地底奋力爬上来，却终是徒劳。面对命运，人类终究无法抵挡——这就是我要表达的意思。”

焦：不过有些曲子，比方说勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》，一些乐段照那个管弦织度，在现场钢琴都很难被听见，但我也不觉得这要表达什么人生挣扎。为何他要写这种无用的钢琴段落？

格：你应该反过来想：如果勃拉姆斯不写些什么，钢琴家就在那边整段没事做，你是要我们去看报吗？

焦：您成为左手钢琴家之后，是否曾考虑教学之外的音乐工作，比方说指挥？

格：我当院长后的确有好多人邀请我指挥，但我都笑着婉拒。结果有次聚会我喝醉了，根本不知道答应了什么，直到海报印出来才知道自己要指挥！好吧，那我就试试看吧！我仔细设计曲目，选了一首海顿交响曲，然后找学生担任协奏曲独奏。等我都联络好，开始准备音乐会的时候，我就决定取消了。

焦：这是为什么？

格：因为我想到赛尔。赛尔是一位对于他指挥的曲子，你考他任何一个声部，比方说第二乐章的第二单簧管，他可以立即在钢琴上把那个声部弹出来的音乐家。不只交响曲，我和他合作的每一首协奏曲，他也是这样准备，每个音都知道在哪里。他是音乐大天才，但他一样努力，一首交响曲没有苦修到这个程度，绝对不会出手。我以前演奏一首海顿奏鸣曲，虽然可以一两天学会，真正要上台也是得琢磨三四个月。指挥海顿交响曲，看看谱、打打拍子当然很简单，一两天可以搞定，但我当钢琴家都不是这样准备；现在要做指挥，我觉得我也该像赛尔，要准备到每一个声部都了然于心才行。这才诚实。可是我是院长，事务繁忙，没有时间准备到赛尔准备曲子的程度。既然如此，那我不敢上台，最后还是请别人代打。

焦：您的严格自律实在令我佩服！不过您兴趣广泛，后来还利用时间到哥伦比亚大学修习东亚艺术硕士课程并学习中文，如今成为品位学养俱足的中国艺术收藏家与鉴赏家，台北故宫还请您演讲过。

格：我从小就喜爱东方艺术，小时候去博物馆最爱的就是中国、日

本和印度收藏。这没办法解释，只能说天性如此。后来卡钦（Julius Katchen，1926—1969）从旅行中带回许多东方艺术品，还成为根附（Netsuke）收藏家，我受他影响也开始收藏东方文物。我在纽约买了公寓后，由于天花板很高，他建议我购买画作装饰。我说我很爱法国印象派，但根本买不起，卡钦说那何不买中国绘画呢？他带我到巴黎几家专营东方文物的店，教我如何欣赏与购买，我也开始认真自学，慢慢认识这个领域的专家学者。我开始到亚洲旅游，还曾和大英博物馆一同考古，至今亚洲我只有蒙古、锡金、不丹没去过。我去了中国超过四十次，不只是演奏，而是能亲眼见见名山大川，那诗词书画里的美丽世界。我喜欢阅读，喜欢尝试新事物。在修课期间我认识了全然非音乐界的一群新朋友，得到不同视野。我不是专家，但乐于把自己定位为“知识丰富的亚洲艺术业余爱好者”。我希望每个人都能找到属于自己的兴趣与爱好，特别是能欣赏的艺术，人生真的会截然不同。

焦：您对台湾的印象如何呢？

格：我非常喜欢台湾。台湾保存了丰富深厚的中华文化，美食更令人难忘，我也认识许多杰出台湾音乐家。我第一次来台湾是担任评审。那时高雄办了一个亚洲区少年钢琴比赛，参赛者除了台湾，多来自韩国和日本。评审一般会为本国子弟护航，这是人之常情，可是自从有个高雄小钢琴家上台演奏之后，韩国和日本评审都只给本国选手第二，大家都给他第一了。我那时也给他第一；其实他之前来考柯蒂斯也高分录取。虽然他不是我的学生，但我因为在他老师生病时曾代课指导，他总礼貌地叫我老师——他是刘孟捷，我想你一定知道他！

焦：这几年下来您的亚洲学生愈来愈多，几位中国学生更是著名，和您所喜爱的艺术世界更亲近了。

格：这真是有趣机缘，当然也衍生很多趣事。几年前我去敦煌考古，随行的一位小姐总叫我“格拉夫曼先生”，我说这实在太见外，你叫我名字就好。她对我一无所知，知道我弹钢琴也教钢琴后，问我：“那您知道郎朗吗？”——唉，我真不该说实话：从此之后，我的称呼从六个字变成五个字，不时在大漠里回荡。到我离开敦煌，我都不再是格拉夫曼先生或盖瑞，而是“郎朗的老师”了！

焦：就以郎朗、王羽佳和张昊辰这三位目前演出最多的钢琴家而言，无论我喜不喜欢，他们还真有完全不同的风格，连技巧都很不同。

格：霍洛维兹当年如何教我，我就用怎样的方法来教学生。当然我

很幸运，因为能进柯蒂斯的学生都很出色，不需要我花太多时间指导技巧。很多人说听我不同学生演奏，感觉像是不同老师教出来的，我将其视为很大的赞美。他们和我学习时就很不一样，弹不一样的曲目也问不一样的问题，我只是顺其个性，让他们自由发展。当然该补强的地方还是得补强。郎朗之前没有弹过任何西班牙音乐，我就给他《伊比利亚》，要他一个月后弹第一册给我听，没想到他一下子就把四册都学完了。羽佳和我学习时大约14岁，到现在看起来也还像青少年，内心也像，好像有源源不绝的青春之火。但别被她的外表骗了。她非常上进，读很多书，而且是严肃的书，每去一地演出总是拜访博物馆和美术馆，我手机里满是她寄给我的各博物馆收藏照片。她在舞台上毫无保留，关于读书或阅览这类个人学习却不多说，不曾以此为标榜或炫耀。昊辰则是读书迷，喜爱哲学、历史与文学，不但读完了英文版莎士比亚全集，还比较各家中文翻译的不同，现在又开始学摄影。这些都反映在他们的音乐里。还有一位来自澳门的廖国玮，我想你将来一定会听到他的演奏。

焦：很多人说古典音乐的希望在亚洲，甚至更挑明中国会是未来最大的古典音乐市场，您对此有何看法？

格：很多人说古典音乐在衰微。如果你和流行音乐比，古典音乐的确没有万人空巷的热潮，但并不表示听众没有成长。现在美国主要的交响乐团，一年五十二周，周周都有演出，一套曲目演三至四次，以前根本不是这样。日本已有非常成熟的古典音乐欣赏人口与市场，接下来大家自然会期待中国。就我在美国所见，华人对古典音乐学习也格外热衷。我们常开玩笑，如果你在路上看到一个华人小孩没有背着小提琴盒，那就表示他在学钢琴。但学音乐或说学乐器，究竟是为了什么呢？以前我在柯蒂斯的同学，几乎都是东欧或俄国的犹太移民第二代。如果孩子从小就被发现有音乐天分，那学习音乐可能是脱离贫穷最快的方法之一。但等到这些移民富有了，他们的孩子就去念法念商念医，经济上更有保障的科目，音乐不再是首选。如果我们把音乐当成全人教育的一环，让艺术成为基本教育，学生在学校必须学习音乐，就像音乐家一样要懂历史、文学、科学、数学等科目，那当然是良好的方向。

焦：容我直言，由于您的几位著名学生，现在大概全中国的琴童家长，都想把孩子往您的班上送。对于中国家长和音乐环境，您有没有特别想说的话？

格：我觉得中国人太强调竞争，尤其要争第一，而且是在日常生活

就不自觉地强调如此观念。比方说我看中文，常有“某某是第一人”“谁谁谁天下第一”这样的说法。我读中国书法与绘画的书，也常看到作者写“某人是某朝第一”。我总觉得困惑。西方世界不常见到这样的表述；你可曾见到介绍法国19世纪后期绘画的书，上面写“高更是当代绘画第一人”或“莫奈是印象派至尊”这样的话呢？我当不少钢琴比赛评审，发现很多中国孩子为了求胜，无论到哪里，比赛只弹最有把握的那几首，这样对艺术进展实在没有帮助。我知道传统观念很难改，但如果学琴的目的只是想赢过别人，却不知道艺术是无止境的追求，不停歇的自我提升，根本不会有第一，那方向实在是错了。

焦：这种竞争心也反映在曲目上，好像一定要在多小的年纪弹完“肖练全集”或“拉三”才能证明自己有多好。但把音弹出来和把曲子诠释好，根本是两回事。

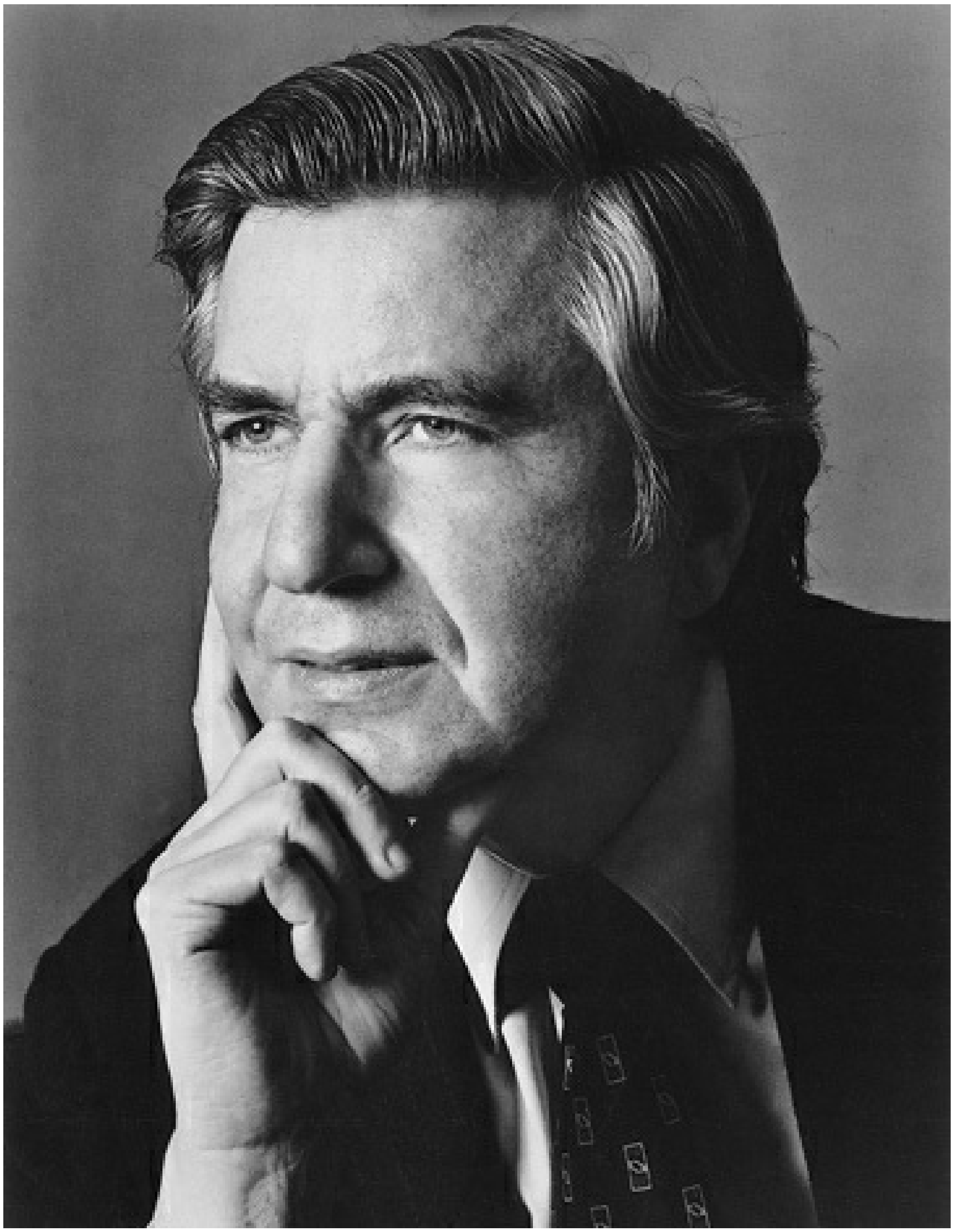
格：演奏家要知道自己的个性，适合什么样的作品，更要把音乐放在心里。像刚刚提到的廖国玮，我听他弹拉赫玛尼诺夫改编的克莱斯勒，好得不得了！他如果要练“拉三”，技术上绝对没问题，但那不是他想弹的曲目。他专注在德奥作品与肖邦，扎实稳健地学习，这一定会有好成果。

焦：非常感谢您这一番振聋发聩的提醒。最后我很好奇，您真的没有再以双手演奏过吗？

格：还是有的。我弹了施尼特凯的《钢琴五重奏》。这是一首如果你听完没有感觉到人生彻底绝望，那演出就可说是失败的作品。还有，我选琴的时候都会弹勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》第三乐章钢琴现身的乐段。从低音到高音走一遍，我不但能够了解钢琴的性能，也仿佛和这首曲子——我的老朋友——开心地叙旧。

卡宁

Martin Canin, 1930—2019



1930年出生于纽约，卡宁早年师承肖尔茨，进入茱莉亚音乐学院后师事萨玛罗芙与罗西娜·列文涅。他的演奏音乐温暖、音色优美，曾与欧美众多著名乐团合作，独奏与室内乐演出亦相当频繁，足迹遍及世界各地。他曾任列文涅夫人助教多年，也成为茱莉亚音乐学院等诸多名校的教授，并为著名《钢琴季刊》（Piano Quarterly）担任特约编辑。卡宁曾担任诸多国际钢琴大赛评审，学生也多为国际大赛得主。因其在教学上的杰出成就，曾获勒伯奖（The Loeb Prize）与美国国家音乐联盟奖（The National Music League Award）等荣誉。2019年5月逝世于纽约。

关键字：肖尔茨 萨玛洛夫 罗西娜·列文涅 钢琴学派 舒曼 莫扎特诠释 柯曾 教学

访谈时间、地点：2003年11月，纽约

焦元溥（以下简称“焦”）：您是台湾非常熟悉的肖尔茨博士（Robert Scholz，1902—1986）在美国的著名学生，可否请先谈谈与他的学习？

卡宁（以下简称“卡”）：我7岁就和肖尔茨学，一直到17岁。他是非常深刻的人，学问与思考都很精深。我和他学习时由于年纪还很小，因此很难衡量他的教法，毕竟那需要更高的成熟度。就音乐训练而言，他是奥地利人，教的曲目也以德奥经典为主，包括巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬等等。我和他学了多首巴赫《前奏曲与赋格》、全本《法国组曲》和许多作品，莫扎特所有的钢琴奏鸣曲和变奏曲等等。他给我非常严谨的学习，打下坚实基础。

焦：肖尔茨博士也有教您勃拉姆斯等浪漫派德国经典吗？

卡：他倒没有教我太多勃拉姆斯，因为他觉得我还很小，勃拉姆斯对我太过成熟也太深刻了。他倒是教一些肖邦。我13岁左右就和他学了肖邦《e小调钢琴协奏曲》的第一乐章，后来也和乐团合作，因为他也是指挥。总而言之，肖尔茨的教学非常清楚、明确、正确、严谨。他花很多时间在学生身上，授课仔细，也很关心学生。有次我在家接到他的电话，他忙着说：“快打开收音机！霍洛维兹在弹柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》！快听！”他就是这样关心学生，乐于分享。我非常感谢他的教导。

焦：技术上的练习呢？

卡：他也给我一些技巧训练，弹了些练习曲，但不多。他没有专注于我的技巧训练，因为我的手很好，技巧表现已经很不错，他不用操心。

焦：肖尔茨博士也创作不少作品。他的音乐若非相当现代，就是理查·施特劳斯式的德国后浪漫风格。他的作曲家身份是否也影响到他的教学？

卡：我不觉得他会以作曲家的观点来教学，但他的教法非常合乎逻辑，对音乐的解释都极具道理。他带我阅读乐谱并讨论作曲家的想法，从我的演奏中分析并解决问题。音乐风格上他不太喜欢华丽的东西，拉赫玛尼诺夫和普罗科菲耶夫都不在他的教学曲目之中；但我必须说，他从不会给学生坏的音乐。他有他的曲目，但不会限制学生。我听了霍洛维兹演奏李斯特《第六号匈牙利狂想曲》，和肖尔茨说我想学，他也没有反对，只是他不会主动给这类作品。我是到茱莉亚音乐学院后才学习到拉赫玛尼诺夫的作品。

焦：那是和传奇名家萨玛洛夫学的吗？

卡：是的。我在十七八岁时进入她班上，而她一给就是肖邦第四《叙事曲》、欣德米特《第三钢琴奏鸣曲》和拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》。对弹了十年德奥古典曲目的我，那真是很大的冲击，也是挑战。不过，若能把贝多芬和巴赫弹好，技巧上也一定能胜任拉赫玛尼诺夫；后者的情感表现虽然更直接外放，但就音乐处理而言，巴赫和贝多芬其实更难，所以我得到很好的平衡。萨玛洛夫人很好，教学很有逻辑，非常清楚。她的曲目相当广泛，为我开启了不同的音乐之门。很可惜，我只和她学了一年，她就突然过世，但我也因此转到列文涅夫人班上。

焦：她9岁就和14岁的列文涅学习，可说是列文涅学派第一个“产品”。可否请您谈谈她的教学与列文涅学派的特色？

卡：就像我们在她录音中听到的，她强调丰富色彩与优美音色和音质。这是她所继承的俄国学派辉煌传统，对声音与色彩的永恒追求。她对于触键与音色的要求，以及特定指法的训练，就和列文涅的著作《钢琴弹奏的基本原则》（*Basic Principles in Pianoforte Playing*）写的一样。她也有老派俄国式的纪律，认为技巧是实现音乐的工具，而这工具必须尽可能完美。她的技巧要求非常严格，音阶、双音、三度、六度、八度等都要扎实准确，她也都能亲自示范。技巧中的不同层次，手腕手

肘的位置，以及在不同速度时手的不同位置，也都会一一指正。列文涅夫人虽然教得很久，对此却始终有无比的热情。有次我踏瓣踩得太大声，她竟然要我脱掉鞋子，学习如何只以大脚趾来踩，必须练到不能发出任何噪音才行！

焦：列文涅夫人自己练得多吗？

卡：我不知道，因为我没有观察她练琴，但她仍有演出，特别是室内乐。我想她还是很勤于保持技巧，也很享受演奏，虽然最大的热情仍在教学。她80岁那年和伯恩斯坦指挥纽约爱乐合作肖邦《e小调钢琴协奏曲》，技巧与音色都严谨精确，更有快意速度与绚丽华彩，是当时数一数二的大事。她的手其实算小，但在钢琴上总是那么完美，看起来就像大理石雕刻一般。她晚年手臂变得丰腴，让她的演奏更有力道，音色也更美。

焦：您当了列文涅夫人许多年的助教，和她共事是怎样的经验？

卡：我想她是一位助教所能遇到最理想的教授了。她很尊重我，给我很大的教学自由，从来没有说过“你就给我这样教”之类命令的话。虽然她在乐界像是女王一般的人物，她仍然非常谦逊，对音乐有无穷的爱，也给我们很正确的态度与观念。她对音乐很有想法，但也能听不同意见，永远在学习。这也深深地影响了我。我教学生时只要听见有好想法，我都会尊重，并且知道欣赏学生的优点。和她共事非常愉快，我也不记得曾和她有过任何冲突。

焦：列文涅夫人主要教什么曲目？

卡：基本上，她的曲目从巴赫到德彪西，巴托克和普罗科菲耶夫的一些作品她也喜欢，也研究像巴伯钢琴奏鸣曲之类的新作。但她最擅长的曲目仍在浪漫派，她也知道这是她和列文涅最拿手也最有心得的领域。我必须说她对风格的掌握极佳，又有极高品味。她的莫扎特就是最好的例子，永远是香槟而非啤酒。她的肖邦也极为经典。

焦：她有不擅长的曲目吗？

卡：我不会说不擅长，而是她对巴赫有点不自在，但这也是因为她的谦虚与好学。巴赫音乐的风格、句法处理还有装饰音奏法，其实不断随时间变化，也不断有新研究与新弹法。从19世纪以降属于钢琴式、浪漫派的表现，到图蕾克与古尔德所带来的革新，这是不断改变的过程，整体而论愈来愈学术化。列文涅夫人非常开明，深知这一切变化，也不

断学习，这是非常了不起的态度。她非常佩服图蕾克的学问与演奏，也能欣赏古尔德，但她的教育来自帝俄时期的莫斯科音乐学院，可说是另一个世界。我认为她的巴赫还是教得很好。毕竟除了装饰音的学术考究之外，她对巴赫还是有非常深刻的见解。

焦：您同时学了最深刻的德国学派与俄国学派传统，可否谈谈您对演奏学派的心得？现在各学派的特质已经愈来愈不明显，但我相信在您的时代应该不同。

卡：我很幸运得到德式与俄式的两种训练，平均学习两派的心得。我以德国学派为基础，我觉得这是最理想的开始。如你所言，随着时间不断过去，现在已经很难说有什么固定学派，或什么演奏是纯然俄国式的。在我学生时代，美国有两大著名的俄国钢琴学派教授，就是柯蒂斯音乐学院的文格洛娃和茱莉亚音乐学院的列文涅。他们教学成果卓著，都是极好的钢琴家，彼此也是非常好的朋友。文格洛娃虽然比列文涅还小一点，遇到他总是开玩笑地说“我的孩子”。

焦：文格洛娃是莱谢蒂茨基和埃西波娃的学生，列文涅则是莱谢蒂茨基的学生萨方诺夫的高徒。说不定因为学派“辈分”，她才开这样的玩笑吧！

卡：就技巧而言，他们的确有特殊的一套方法；但即使他们的训练出自同源，教法甚至技术训练仍然不同，而且是很大的不同。我没和文格洛娃学过，但我和她许多学生很熟，因此也知道她的教法。她非常着重手腕的运用，但技法上就和列文涅学派不同。所以我认为所谓的学派，最后仍是表现在个人，而这影响重要多了。在俄国学派的大传统下有许多小派别，如果我们把重心放在个人，那以国家为单位的学派就没有意义了。我不希望大家对学派有太多刻板印象，甚至认为德国人就该弹贝多芬，法国人就该弹德彪西……这是非常错误的想法。

焦：如您刚才提到的技巧训练，各地学派训练不同，但作曲家又往往将其个人的钢琴语言化为作品，这多少也让接受某派训练的钢琴家，在演奏其他派别作品时产生适应问题。演奏勃拉姆斯和德彪西所需的触键，毕竟是两个世界。

卡：我是美国人，所以我能开放结合各式学派与方法，找到自己的路。对我而言音乐最迷人之处，就是能透过作品深入作曲家的心灵。不管钢琴家出自哪一个学派，如果是德彪西，我们就应当从他的作品中看到对诗意与声响的追求。演奏者若为音乐服务，就不会用弹拉赫玛尼诺

夫的方法来弹德彪西。就我自己的观察，以前的德国学派钢琴家，不少人的确在贝多芬的作品上，无论是风格、语法、节奏等等，都有特殊的深度；但弹起肖邦、德彪西或拉赫玛尼诺夫，却又显得没那么自在。但这只是我的个人想法，并不能代表全面情况。况且音乐可以是非常个人的事，完全是主观感受。我以前的德国学生宾斯（Robert Benz，1954—），常和我说他多么崇拜阿劳。阿劳是非常德国化，也是非常伟大的钢琴家。听了宾斯这么说，我就去听阿劳在卡内基音乐厅的贝多芬钢琴奏鸣曲音乐会。那时他已经70多岁了，弹得颇慢，音乐非常深思熟虑、深刻、真诚；我知道那是有价值的演奏，听了却觉得无聊——我想我还是期待演奏能多一点刺激。说到底，这还是关乎个人品味吧！

焦：您有特别喜爱的作曲家吗？

卡：基本上，我在演奏的作曲家就是我最喜欢的作曲家。

焦：可不可以给一个不要那么“外交官式”的答案？

卡：哈哈！我青少年时期对舒伯特非常着迷。贝多芬总是给非常明确的方向与强烈的主张，舒伯特却常模糊暧昧，音乐有独特的温暖和私密性。我非常喜欢这种特质。我也随着时间培养出对舒曼的爱好；他的音乐需要更成熟、更智识性的演奏者。

焦：舒伯特只活了不到32岁，但包括霍洛维兹、阿劳、赛尔金、巴克豪斯等人的晚年演奏，全都挑了舒伯特，连鲁宾斯坦都选舒伯特《弦乐五重奏》（D 956）第二乐章当作自己告别式的音乐。为何他能这样吸引这些年纪几乎比他大上三倍的钢琴家？

卡：这正是舒伯特音乐伟大不凡之处。虽然他活得不长，他的音乐却展现高度智慧与阅历。我想这就是他的天才。我不知道他是否预感自己会早逝，但他总能在音乐中表现出极为敏感的情思；这样罕见的敏感特质，我想也是吸引这些伟大钢琴家的原因。

焦：您如何看舒曼作品中的阴暗面？像是《夜间小品》（Nachtstücke，Op. 23），这是非常阴暗的作品，不但克拉拉不想演奏，连李斯特都感觉到它的魔性，说“在这首曲子中，闪闪发亮的不是天上的星星，而是猫头鹰的眼睛”。

卡：我把舒曼放在“德国作曲家”和“浪漫主义”这两大脉络之下理解。虽然德国人创造了浪漫主义，舒曼的浪漫又更为狂热。即使像《幻想曲》这样比较在形式中的曲子，如何表现自由但又不失于过分，仍是

一大挑战。德国精神的严谨和浪漫主义的表现自我，必须得到完美调和，更不用说还要成功掌握舒曼作品所要求的艰深技巧和互相冲突的情感。此外，舒曼在乐谱上就给演奏者许多选择，所以诠释必须特别小心，知道分辨何为重点，何者可以忽略，否则会见树不见林。只要演奏者能正确研读他的作品，就能表现出他作品中的各式情感。

焦：您教学多年且成果卓著，是最著名的教学名家之一，可否谈谈您的心得？

卡：我开始教学时，都是找学生演奏中的缺失，希望他们改进。不过经过多年教学之后，我现在不会只把学生当成学生，不会只看当下的演奏问题，而是观察他们的能力，特别是持续发展的能力。许多学生能把老师的心得与意见内化成自己的智慧，随着时间不断发展，成为很好的音乐家。但也有许多学生只是照我的指示弹，却没有学到诠释音乐的道理。离开学校后没多久，演奏又回到原本的样子。我希望能因材施教，特别是增进学生独立思考的能力。我的教法随时改变，因为我随时有新发现、新体悟，教给学生不同的东西。

焦：那技巧训练呢？您有没有特别的方法？

卡：很多学生不知道自己的优缺点，我让学生知道他们拥有什么以及需要什么。拥有杰出的技巧绝对是一项天分，就像跑得快、跳得高一样。天生的才能通常在很早的阶段便可被辨认出来，但是天分并非一切。每个人可能都有不足之处，而我会让学生知道该如何练习，如何改善缺点。就技巧训练而言，我倒不会像列文涅或列文涅夫人一样要求学生一定要练许多音阶、三度、六度之类。贝多芬作品中就有许多困难技巧；如果能掌握方法，我会希望学生练贝多芬或其他有同等效果的乐曲以琢磨特定技巧，可以一举两得。

焦：您是非常开明的老师，但我好奇您接受的诠释限度？

卡：如果有演奏扭曲了音乐，特别是违反音乐本身的要旨，我大概无法接受。遇到这样的演奏，我会设法让学生了解作品的风格以及背后的历史和文化，并深入解析乐曲。我很开放，但也希望学生弹得有说服力，不是标新立异、哗众取宠。

焦：就我观察国际比赛的心得，我发现美国钢琴家对古典作品的诠释倾向放较多的情感，也不怕运用丰富的音色与踏瓣技巧。但这是欧陆较不认同的弹法。我很好奇您的看法，特别您和肖尔茨博士学了非常精

深的古典作品诠释。

卡：以莫扎特为例，无论是谁演奏，我想都必须要将“色彩、戏剧、内涵”这三个面向，以莫扎特的音乐风格与语法表现出来。只要能合于他的框架，这三个面向自然可以尽情发挥。我同意许多欧洲钢琴家倾向以较少的踏瓣演奏莫扎特，但真正的问题其实是如何用踏瓣。如果能把踏瓣用到听不出来在用，那为何不好好发挥呢？“色彩、戏剧、内涵”是莫扎特音乐中非常关键的元素，也是他的特色。如果弹得太夸张，超过莫扎特的框架，我不觉得合适。但如果要拿一些教条来限制钢琴家表现这些特色，我也不觉得妥当。我还是强调，演奏者该找到每位作曲家的特色，不要被教条所束缚。

焦：框架可以在特殊情况下被打破吗？莫扎特的小调作品不多，有人认为如果他选择以小调创作，一定有特殊的话要说，这种特殊性或能容许更夸张的表现？

卡：但莫扎特的小调作品还是莫扎特，不会因为是小调就变成贝多芬。普莱亚（Murray Perahia，1947—）以前的莫扎特之所以为大家推崇，就是因为他的莫扎特像莫扎特。他一样会加个人情感，但都在莫扎特的语法之下。听他弹莫扎特的小调作品或慢板乐章，我们也一样能知道这是莫扎特。作曲家的风格还是非常重要。有次我去听吉列尔斯的全场莫扎特音乐会。他技巧控制极好，诠释也很投入，但我实在不喜欢，因为他弹的实在不是莫扎特的风格。

焦：您有特别欣赏的钢琴家吗？

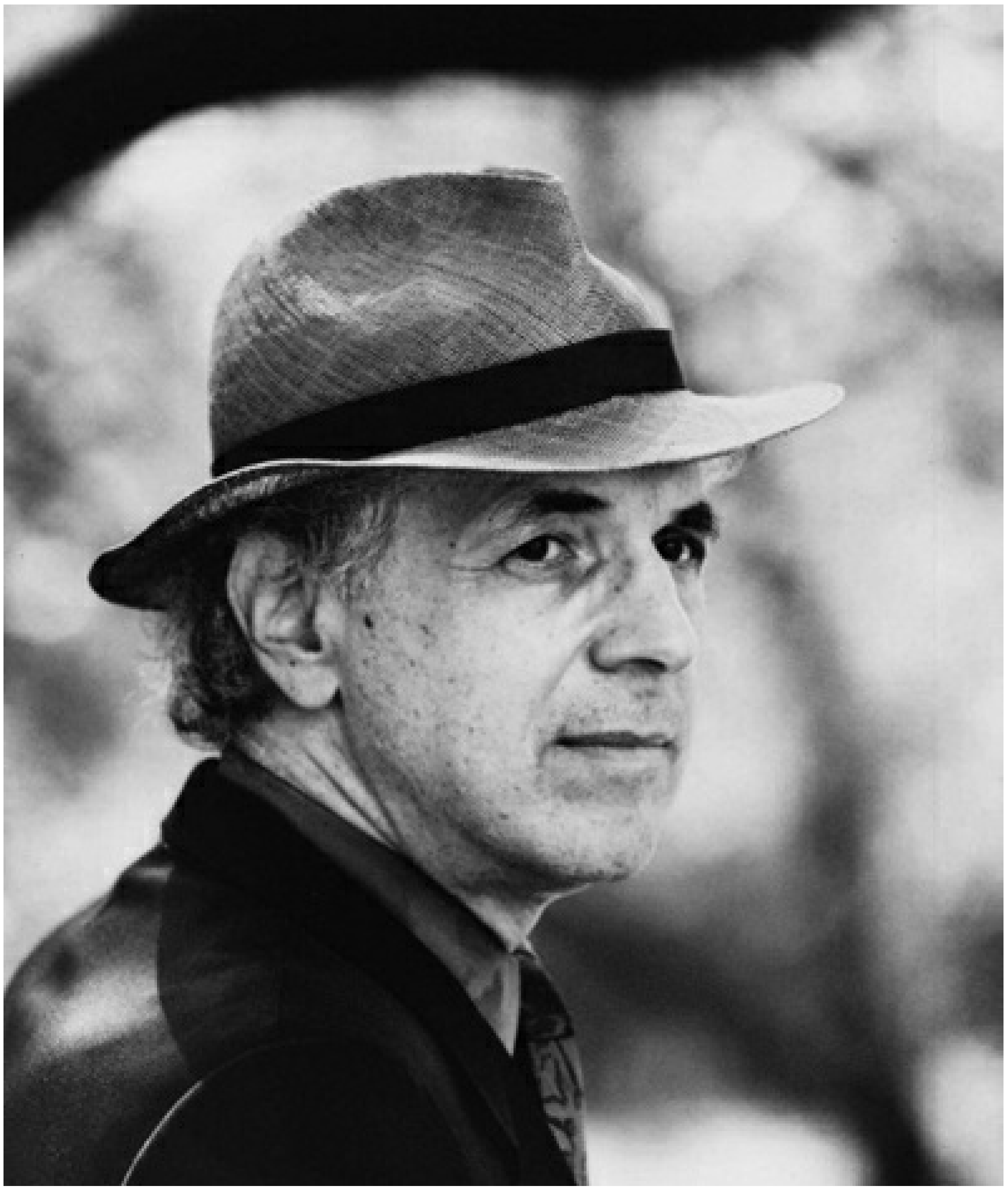
卡：有位钢琴家我一直非常喜爱与尊敬，即使我听过他一些表现不佳的音乐会，就是英国钢琴家柯曾。我1947年听过他演奏舒伯特《降B大调钢琴奏鸣曲》（D 960），给我极大的震撼与影响。我很幸运，在最适当的年纪听到那样精湛的演出，见证伟大的智慧与情感能以如此深入动人的方式透过音乐呈现。这是影响我一生的音乐会。有趣的是几年后他录了此曲，我非常兴奋地去买，回家一听……却一点都不感动我，和当年所闻根本是完全不同的演奏！我不知道是我变了，还是柯曾变了，还是我们都变了，但那张录音对我没有任何影响。这是很奇特的事。我也非常欣赏所罗门（Solomon Cutner，1902—1988）和海丝。柯曾、所罗门和海丝是我最喜爱的三位钢琴家，刚好都是英国钢琴家，我想这也是我的个性使然吧！虽然我也知道如何欣赏霍洛维兹和鲁宾斯坦。即使我刚刚说我不是很喜欢阿劳，但他在一些录音中展现出的高度智慧与思考，我仍然非常钦佩。

焦：您对新一代钢琴家有何建议与期待？

卡：时代变迁中总是有失有得。现在的钢琴家更了解一些伟大作品，对此类作品与风格有更深的研究，和以前偏向炫技浪漫派的风格不同。和我那一辈的钢琴家相比，新一代的演奏比较有个性，有明确的个人主张，演奏也更着重清晰精确。然而就曲目而言，普遍来说新一代的演奏愈来愈窄，也愈来愈少人研究莫扎特或贝多芬。如果你问一位年轻钢琴家最想弹那三位作曲家，回答可能是“拉赫玛尼诺夫、拉赫玛尼诺夫、拉赫玛尼诺夫……”我也很喜爱拉赫玛尼诺夫，但钢琴音乐可不是只有拉赫玛尼诺夫而已。我希望现在的钢琴家能对音乐更好奇，能演奏更多作曲家与更多作品，不要老是在少数作曲家与一些热门作品中打转。在西方，古典音乐在人们的生活中逐渐失去重要性，在东方却正蓬勃发展。希望这能为古典音乐带来新生命，东方音乐家也能带来更宽广的曲目与视野。

谢尔曼

Russell Sherman, 1930—



1930年出生于纽约，谢尔曼6岁习琴，11岁起和施托尔曼学习，奠定一生的音乐学识。他自15岁首演后即成为美国重要的钢琴新锐，在演奏事

业如日中天之际突然退出舞台。至美西沉潜于教学二十年后，谢尔曼受邀至新英格兰音乐学院出任钢琴系主任，并以李斯特全本《超技练习曲》于纽约与波士顿重返舞台，在该校教学至今。他音乐素养深厚，教学演奏俱优，是美国最富盛名的钢琴家与钢琴教育家，也是道奇队（Los Angeles Dodgers）的终身球迷。他文学造诣高超，文字自成一格，著有《钢琴小语》（Piano Pieces）一书。

关键字：施托尔曼 技巧 对立面的调和 教学 科利施 想象 诠释之整体性 贝多芬钢琴奏鸣曲 拉威尔《圆舞曲》

访谈时间、地点：2004年11月，波士顿；2009年7月，电话

焦元溥（以下简称“焦”）：可否为我们谈谈您学习音乐的过程？

谢尔曼（以下简称“谢”）：我出生在纽约。家父经商，家母没有受过音乐训练，却对音乐充满热情，所以她的小孩不可能不学音乐。我上面还有三个哥哥，他们也都学过音乐，只是没继续，所以我成了家母唯一的期望，6岁开始学琴。我记得小时候我对这样的“命运”不是没发过牢骚，常想去打棒球，却得在家里练琴。有几次我甚至告诉自己：“够了！我不要学了！”但隔了几天我又继续乖乖练。

焦：您后来如何成为大师施托尔曼的学生？

谢：第二次世界大战让很多欧洲最杰出的音乐家逃往美国，施托尔曼也是其一。他是在波兰出生的奥地利人，在维也纳有很好的事业。随着纳粹崛起，他在1938年来到纽约，到美国重新开始。家父先是认识纽约市立歌剧院的创立者，匈牙利指挥家哈拉兹（Laszlo Halasz，1905—2001）。我弹给他听之后，他便介绍我给施托尔曼。施托尔曼非常和善，不但到我们家听我弹，还为我们演奏了肖邦第三号《叙事曲》。于是，我从11岁开始成为他的学生，总共学了15年。有这样的老师，我真的学得既深且广。

焦：施托尔曼是什么样的人？他教您什么？

谢：他是非常纯粹的音乐家，对音乐研究极深。他极尊重乐谱，但也能在演奏中展现迷人的个人风采与魅力。他教我钢琴，也教作曲，最重要的是教我思考。他让我见微知著，启发我敏锐的观察力，从不同观点思索，真正启蒙了我的音乐与思考。此外，我在青少年时期非常喜爱福尔摩斯小说，极为巧合的是施托尔曼也搜集了许多推理作家的悬疑小

说，我也乐得研读。我想这对我的智力与思考有极其重要的影响。无论是犯罪或谜案，是分句或乐曲，我都像侦探一样仔细观察所有细节，然后抽丝剥茧地找答案。我研究作品就像欣赏风景，既要看到大格局的田园山水，也要留意小角落的花草竹石。当我开始教学生，也是从观察开始，冷静地找问题与线索。我发现许多学生一拿到曲子，没有先冷静超然地研究，就直接摆到钢琴上弹。结果便是他们虽然也能表现情感，但弹出来的情感全都相同，把巴赫《前奏曲与赋格》和斯克里亚宾《诗曲》（*Poème*）弹成一个样子。这就是没有观察的概念。

焦：但在仔细观察并思考之后，有没有可能会有见树不见林的危险，在众多观点中无所适从？

谢：这种危险确实存在，我也发现有学生想法太多但不知如何整合。然而我从小就在这种思考训练中长大，已经习惯多元思考，因此能分析并排列出重要性，我也帮助学生学习如何整合观点。在思考之外，施托尔曼给我最重要的训练，便是掌握各种触键层次与提升耳力。他帮助我建立手指与耳朵之间的联系，并且能敏锐分辨各种声音，在不同弹法中听出同一音的“声音变奏”。更进一步，我则是要听出想法与实际演奏的差距。许多学生无法察觉这种差距，自然也就无法提升演奏水平。从构想到实践，中间可能得经过好几年的努力练习。我自己也是如此，总是在练习某曲数年后，才觉得能将它演奏“好”——但又如伏尔泰（Voltaire，1694—1778）说的，“‘最好’是‘好’的敌人”。在“最好”面前，“好”一点意义都没有。艺术家为了追求完美，只能精益求精，永不懈怠。

焦：施托尔曼在技巧上有没有特别的教法？

谢：他给我练习曲，包括克拉莫（Johann Baptist Cramer，1771—1858）的作品，也用贝多芬训练我的技巧。施托尔曼要求手指独立性，而手臂要放松且自由活动，手腕则是动作的经理人，能量传递的枢纽。不过施托尔曼绝对不把技巧独立于音乐——这绝对不允许！音乐诠释是先有听觉与想象，再透过技巧实现。我常发现许多学生弹不好，不是手指不够好，而是听力和想象不够。一旦他们想象力提升，他们就弹得更好。因此与其训练技巧，我认为还不如训练想象力、个性与听力。如果只是训练技巧，那不过是一些机械性的反复，和音乐毫无关系，我也没有兴趣专门教这种技巧。

焦：经过多年学习与演奏，您自己对技巧的心得呢？

谢：技巧有时和练习方法和专注力有关。我常要学生特别练曲子的结尾，或是要求他们从中间开始弹，因为很多人练习就是从头开始，结果开头弹得很好，之后愈来愈差，因为专注力不断降低。甚至，他们没办法从中间开始弹，因为不知道怎么弹。我对技巧的心得很多来自运动。我从“亚历山大技巧”和舞蹈的书中研究出许多方法，后者特别帮助我思考内在器官的能量流动。有时我的研究也和运动家的心得不谋而合。比方说以钢琴的物理构造而言，声音在弹出的当下就决定了。我要学生下指如蜜蜂蜇人——钢琴家必须掌握这个当下，但出手后也就不需再花力气。这和拳王阿里（Muhammad Ali，1942—2016）的“步法如蝴蝶，拳法如蜜蜂”（Float Like a Butterfly, stingLike a Bee）也有相通之处。

焦：施托尔曼可说是欧洲文化最高的代表。和他相处，您是否也学到来自欧洲的生活风格？

谢：的确，但在欧洲的礼仪与举止之上，是对人的尊重。我永远记得某次我在他的琴房上课，由于天色暗了，我径自打开台灯，而他马上就把灯关了。我被他的严厉吓到，但也立即意识到我做错了：这台灯不是我的。我如果要动它，要先请示。此类的例子不胜枚举，但我必须强调，施托尔曼总是温和且鼓励，让学生自己知道对错，成为更有教养与文化的人。

焦：如果要说施托尔曼最重要的艺术原则，您觉得是什么呢？

谢：他非常痛恨假道学与矫揉造作，讨厌一切教条。如果要说原则，我会说那是求“对立面的调和”。每当学生问我某段要弹得如歌唱或是像说话，某处要圆滑奏或是明确断句，我总是说“都要”——艺术绝对不是非黑即白，各种可能性可以同时并存。只要不自我限制并思考各种可能性，就能掌握全部。

焦：从您学习音乐到现在，什么曾经影响过您的艺术？

谢：太多了。学习是永不停止的过程，我也一直受各式各样的作家与画家影响。我的心灵和思考不断汲取养分，就像给火炉送柴薪一样，所以我难以告诉你谁“特别”影响了我的艺术。不过若回顾学生时代，科利施四重奏（Kolisch Quartet）的创始者科利施（Rudolf Kolisch，1896—1978）影响我甚多。他是施托尔曼的好友，我也因此很早就认识他。当我受舒勒（Gunther Schuller，1925—2015）邀请至新英格兰音乐学院教学，科利施也来了，而我见到他就像拜访自己的童年。我15岁在

纽约Town Hall举行首演前办了场家庭音乐会，曲目包括贝多芬《华德斯坦奏鸣曲》。科利施在我弹完后问我："我想知道你的意见：《华德斯坦》第三乐章第一个音，那个左手的C，你觉得属不属于主旋律？"我那时根本没想过这个问题！他就是这样的人，永远在思考，永远充满好奇，永远在发问。科利施对乐谱有绝对的忠实。他告诉我有次他们演奏巴托克弦乐四重奏给作曲家本人听，巴托克听后问了两个问题："你们为何背谱演奏？另外，我某处的速度是一拍等于82，为何你们以80的速度演奏？"[1]科利施用这个故事，告诉我伟大作曲家的耳朵能够察觉最细微的差别，而我们没有理由不忠于他们所写的指示。施托尔曼也很忠实乐谱，但他也极为相信并重视艺术家的个性。他常说："一个鲁宾斯坦就够了！"每个人都有自己的特质，发展特质才能成就一家之言。就像刚刚提到的"对立面的调和"，演奏家要有严格纪律，也要有自发性，两者可以同时存在，彼此互不冲突。在认识科利施等人三十年后，我遇见我妻子卞和憬（Wha-Kyung Byun）；她给了我真正的人生，给了我从未想过的一切。这当然也影响我很大。

焦：您15岁时进入哥伦比亚大学就读，当时为何没有选择音乐学院？您是否想过自己的事业或未来？

谢：我没有想过这类问题。对我而言，快乐永远来自过程，而非结果。就像我研究一部作品，学习本身就是目的，而非以表演为目的。在哥伦比亚的学习主要是为了受教育，多方学习。我那时只为自己设下每科拿"B-"就好的标准——如果拿太低分，我就挂科；如果拿太高分，表示我花太多时间在这科目而无法顾及其他。我那时已经开始演奏，19岁就在卡内基音乐厅演出，有自己的活动而非全职学生。但在哥伦比亚大学，我修了许多杰出哲学家、戏剧学家，以及许多极聪明而有智慧的老师的课程，他们也都增进我的思考并给我不同观点。只是对我而言，我从没有感觉哥伦比亚是我的"母校"，因为我只是过客，这段经验只是人生不断学习中的一站而已。

焦：您刚刚谈到许多有关想象的重要性，但也有人信奉"演奏而非诠释"，将作品和标题与想象分开。您如何看这样的问题？钢琴家可以演奏李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》但不去想浮士德吗？

谢：有一派人认为音乐就是一种语言，只要我们能够掌握其文法，将语言说对，伟大内涵会自然显现。但我属于另一派，认为音乐永远有关形象与想象，演奏者也无法不去想象。如果我心中没有任何想象或画面，我甚至无法演奏巴赫《前奏曲与赋格》。每个人的想象都不同，这

也没有什么不妥，我们没有道理去限制。音乐诠释是互动性且整合性的思考过程：音乐家以个人的独特语言，将音乐与诗文、绘画、建筑、戏剧、舞蹈、数学等作连结，并以自己的品味为演奏增添色彩。我想以莫扎特钢琴奏鸣曲为例。如果钢琴家只是演奏音符和指示，那么莫扎特只会是一连串“强”“弱”，几乎每一小节都是如此。莫扎特有这么简单吗？不！这样弹不是简单，而是愚蠢。莫扎特的音乐的确有其纯粹与单纯，但这纯粹与单纯中有无穷的层次、对话、意见、对立与交流。只要我们仔细观察其音乐脉络，便能辨认音乐中的各种角色。莫扎特在强弱指示间暗示了戏剧性的素材与角色扮演，演奏者必须以声音表现出来，这也是他迷人与有趣之处！我不认为钢琴家只照谱把音符弹出来，就会形成好的演奏，我也不相信音乐家能够只弹音符而没有想象。

焦：但常有人对乐曲有相当错误的想象。

谢：当然，我们不只是要想象，而且是要有对的想象。但只要思考是以音乐为出发点，而不是胡乱瞎想，即使错了，又有什么关系呢？当然，我们永远无法证实自己的想象和作曲家的想象是否相同。但难道只因为无法证实，我们就该放弃想象吗？这样的牺牲未免过分惨烈了。此外，我们永远都在改变，在改变中思考与反省，再提出新的观点。我曾经看过某著名钢琴家在访问中说，他如果找到一个好诠释，既然那很好，他就会一直照此演奏而不改变。很抱歉，我真的不能苟同这种观点。音乐是一辈子的功课，我们都要不断思考，不断进步。

焦：您演奏的李斯特《超技练习曲》极为著名，除了录音外还有DVD。就标题而言，我很好奇您如何解释为何只有第二曲和第十曲没有标题，其他皆有？

谢：我想这可能是因为这两曲是十二首中形式结构最完美的两曲，素材、主题、动机、结构等都处理得极为完美，以贝多芬式的手法整合。或许李斯特认为它们已经自足，所以不需要任何标题。然而，这也不妨碍我们想象。想象并不是为曲子编故事，而是形成形象，由此赋予乐曲不同的色彩，说出不同的感觉。演奏的要诀，在于演奏者必须先将作品了然于心，掌握所有的主题、动机、乐句、段落、结构等要素后，为乐曲做整体性且一致性的塑形。从微观到宏观，从两个音之间的关系到乐曲整体结构，演奏者要使乐曲中每一部分的内在关系，都能整合于完整的大结构之下。音乐诠释要在大建筑中有小格局，而从每一个小格局中又能见到大建筑，诠释方能大小兼备，既有坚实的形式，又能有无穷的自发性变化，彼此随时间持续发展，相辅相成。有次某学生问施托

尔曼为何某个乐句要这样弹，他很客气地回答：“你该去问乐句专家。”——这句话背后的意义，就是强调音乐演奏是不可分割的整体。乐句不能脱离上下文存在，讨论乐句不能不讨论它在整体结构中的意义。弹出一个美好句子，却对乐曲脉络无知，句子再好也是徒劳。

焦：如果我们看贝多芬的二乐章钢琴奏鸣曲，两个乐章的性格都有天壤之别。演奏者如何能够整合二者，取得诠释上的平衡？

谢：音乐诠释虽然要求一致，但别忘了，对立也可以是一致的内涵。对立不见得就是截然不同，往往是一体两面，彼此互补。贝多芬的写作充满对立性的元素，但一切设计都有原因，在紧张与调和的过程中开展出惊人的思想，而非把风马牛不相及的素材放在一起。他是真正具有宇宙观的音乐家，也在音乐中表现罕见的大格局与大思考。《第二十七钢琴奏鸣曲》和《第三十二钢琴奏鸣曲》都特别有这种互补性，两个乐章既对立又一致。

焦：您是第一位录制贝多芬钢琴奏鸣曲与钢琴协奏曲全集的美国钢琴家，可否请您谈谈对贝多芬的观察？贝多芬写了二乐章、三乐章与四乐章的钢琴奏鸣曲，乐章数目选择背后是否有特定原因？

谢：这是难以回答的问题。有些作曲家，像莫扎特和勋伯格，他们创作时已在脑中想好一切，下笔只是把作品写出来。贝多芬不是这样的作曲家。他写作是一连串的涂改，不断思考并找寻方法。《华德斯坦》的第二乐章原本是《可爱的行板》（*Andante Favori*，WoO 57），突然他觉得这个乐章和他接下来的构想不搭，不能构成一首奏鸣曲，于是他改写第二乐章而将原乐章单独出版。《热情奏鸣曲》第一乐章那动人的第二主题，甚至没在原稿上出现。贝多芬在过程中寻找，所以我们只能就结果来讨论，难以设想他写作时是否已经设定乐章数目与架构。基本上，贝多芬喜爱四个乐章。他的三乐章奏鸣曲之第三乐章多为回旋曲，这是当时的听众喜好使然，虽然他最后还是走自己的路。但该是三乐章表达的作品，他也不会硬写成四乐章——你能想象《热情奏鸣曲》中间加一首小步舞曲吗？

焦：在这三十二首钢琴奏鸣曲中，有哪几首特别亲近您？或是您特别喜爱哪几首？

谢：面对如此伟大的创作，我想我实在没有立场可以说我觉得哪几首比较亲近我，或哪几首我特别喜爱。不过我可以向你坦白一件事，就是施托尔曼不喜欢第三号；他觉得它太过“形式化”。贝多芬在此曲似乎

旨在展示各种写作技巧：他学会了过去与当代的各种形式与技法，然后以前所未见的能力将其融会贯通并提出新的设计。毫无疑问，这是天才之作，只是我老师总觉得贝多芬在此有点炫耀，特别是第一乐章所摆出的态度，给人一种睥睨天下的感觉。他的观点多少也影响了我，所以我也不那么喜欢它。“举其一以排除其他”，我想我换了一个角度来回答你的问题。贝多芬的伟大创作实在难以计数，《第四钢琴协奏曲》尤其是奇迹之作——这世上竟有如此音乐，能够将天堂、救赎、悲剧、人性等说得那么精彩而感人，说出普世共通的精神与情感。

焦：您不会觉得此曲有些前后不一吗？

谢：谁能像贝多芬在第三乐章做出那样的结尾？他在天堂上跳跃，在亲切欢笑中严肃地告诉世人他的认真。爱默生（Ralph Emerson，1803—1882）说得好：“一致是贫乏心灵的作怪。”（Consistency is the hobgoblin of little minds）伟大的艺术家从不害怕不一致，也不会为不确定感到不安，反而能在其中创造出伟大创作。像《第二十八钢琴奏鸣曲》的第一乐章就是惊人的例子：谁能想象一个A大调的奏鸣曲，第一乐章竟进行到四分之三才真正出现确立调性的和弦？借由这种黄昏景色的不确定性，贝多芬却“确定”地告诉我们关于日和夜、过渡与永恒、爱与孤寂，以及生与死的一切。

焦：您如何引导学生学习一部新作，特别是有丰富想象层次的作品？以拉威尔《圆舞曲》为例，此曲既需要对拉威尔的认识，也需要对巴黎与维也纳文化的认识，对奥匈帝国与美好时代的想象，以及对第一次世界大战的了解。这么多层次叠在一起，您如何让学生掌握它呢？

谢：此曲是象征主义式的圆舞曲，所表达的意涵却很明确。这不是一首流畅的舞曲，在其间我们可以找出种种圆舞曲的象征，包括化装舞会以及衣香鬓影间的气氛。然而在这所有华丽的背后，音乐也让你看到帝国的疲惫与耗损。觥筹交错间，名贵服饰与绚烂吊灯所交织的主题却是自我毁灭，爱神与死神在音乐中共舞，一起走向终点。现在的年轻人的确已经忘记历史，忘记过去的时代，而我最直接的建议就是从舞蹈着手。它本质上还是一首舞曲，学生一定能够从音乐中找到应有的姿态，随着拉威尔的舞步跳出两种身份的生活，同时看尽战争与浪漫，并见证最后毁灭的高潮。在音乐处理上，许多学生无法表现不断盘旋上升的乐句和音乐的前进感，不过那是音乐问题，不是诠释问题。但最后，还是得在众多元素间求得平衡与品味，不能够矫情夸张。很可惜小克莱伯（Carlos Kleiber，1930—2004）没有指挥它，不然那一定是精彩无比的

诠释。

焦：您喜爱他的演奏吗？

谢：当然！他的排练无比严格，音乐中却有绝对的自由。我对克莱伯有无与伦比的景仰。他指挥的圆舞曲，只要听过一次就不会忘记。那种永恒的美丽与魅力，任何人都无法和他相比。

焦：除了克莱伯之外，您有喜爱的音乐家，特别是钢琴家吗？

谢：我喜爱的钢琴家都是往日的大师。我很喜爱弗里德曼（Ignaz Friedman，1882—1948）。就个别录音而言，布索尼的演奏和科尔托的肖邦《前奏曲》都让我印象深刻。吉泽金的莫扎特和德彪西让我觉得冷漠，但他的舒曼《第一钢琴奏鸣曲》却有惊人的热情，是我心目中难以想象的完美演奏。霍夫曼的肖邦两首钢琴协奏曲让我惊艳，从第一个音开始那触键就神奇无比，音色简直不可思议。但我也听了他一张贝多芬《皇帝协奏曲》的录音，根本是灾难。不过我以前听录音常常觉得心烦意乱，因为我总想从中偷些什么，把这些大师的演奏秘法据为己有。这样的感觉让我有罪恶感，直到我听到拉赫玛尼诺夫的录音——不用偷了，我根本达不到，我看我还是退休算了！

焦：您认为有“美国钢琴学派”吗？

谢：我不认为。我那一辈的美国钢琴家都和欧洲大师学习，每个人的风格都不同。学派当然在特定时空中有其意义，是一群人的演奏特色。比如说当我听到培列姆特（Vlado Perlemuter，1904—2002）早期的拉威尔录音，总惊讶那“干”到极点的演奏。不用说，那一定是旧式法国派。

焦：卡萨德修斯在这种“干”的特质上也很相似，而这是传统法国派的美学。

谢：他的演奏非常精确优雅，但有点冷漠，有时也“干”得有点无趣。我还是欣赏比较大胆的演奏。斯特拉文斯基就认为“冒险也是表演的一部分”，但现在的钢琴家似乎录音听太多，演奏时太在意安全，录音时又太在乎精确，导致无论是演奏或录音，都显得精美有余而活力不足，音乐平板而缺乏个性。或许，这也就是古典音乐衰落的原因。

焦：流行音乐倒是一直都很有活力，表演者在台上跳来跳去，天天在冒险。

谢：但我也不相信他们。美国哲学家桑塔亚纳（George Santayana，1863—1952）就说：“专注于活力实为贫血。”（Preoccupation with vitality is really anaemia）冒险必须有意义，活力也不该是一种商品。音乐家不能模仿或随众，还是要从思考中找到音乐，找到自己。

注释：

1科利施四重奏成立于维也纳，原名新维也纳弦乐四重奏（New Vienna String Quartet），几乎演奏所有作品皆背谱。巴托克后来将其《第六弦乐四重奏》题献给该团。

罗温萨

Jerome Lowenthal，1932—



1932年2月11日出生于美国费城，罗温萨13岁和费城乐团演出，师承萨玛洛夫、卡佩尔、施托尔曼、科尔托等伟大钢琴家，音乐造诣与法国文学修为都相当深厚。罗温萨曾获布索尼大赛亚军在内等诸多国际比赛奖项，在独奏、室内乐与协奏曲各方面都有杰出成就，录制了新发现的李斯特《第三钢琴协奏曲》等罕见作品、柴科夫斯基钢琴与管弦乐团作品全集（原始版本）以及巴托克钢琴独奏作品等经典录音。他任教茱莉亚音乐学院多年，是美国代表性钢琴家与教育家。

关键字：萨玛洛夫 卡佩尔 施托尔曼 科尔托 贝尔格钢琴奏鸣曲 记谱（弹性速度）韦伯恩《钢琴变奏曲》音色 李斯特 弹性速度《巡礼之年》调性 音乐传统德彪西《沉默的教堂》美国 欧洲历史与文化

访谈时间、地点：2017年2月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：您的学习历程非常精彩，师承许多史

上赫赫有名的大钢琴家。但我还是很好奇在这之前，您在怎样的机缘下学习钢琴？

罗温萨（以下简称“罗”）：我家有架钢琴。我父母发现我凭耳力就把姐姐弹的曲子摸索出来，即使他们都不是音乐家，也就让我学钢琴——那时候人们普遍对音乐与艺术有所尊重，知道该珍惜天分，和现在很不一样。我学了一段时间之后，虽然还很小，不到5岁，爸妈却觉得我的老师不够认真，于是带我去见沙帕顿（David Saperton，1889—1970），柯蒂斯音乐学院钢琴系主任。他说我太小，可以先和他的助教布卢姆女士（Blum）学习——她后来嫁给钢琴家V. 索科洛夫（Vladimir Sokoloff，1913—1997）而成为索科洛夫夫人（Eleanor Sokoloff，1914—）；是的，就是鼎鼎大名，到现在还在教的索科洛夫夫人。

焦：所以您成为她的学生了？

罗：没有，因为我们家无法负担学费，于是沙帕顿推荐另一间学校。我在那里学得很愉快，不幸的是校长一直开除老师，我也跟着一直换。好不容易遇到了萨玛洛夫；我喜欢她，她也喜欢我，学校也高兴。

焦：这位传奇名家带给您什么呢？

罗：这么多年过去，想到她我仍然充满感恩，也很怀念。她让我知道“成为艺术家”是什么意思，给了我很好的榜样与指引。作为老师，她非常强调忠于乐谱，但也同时强调想象力的重要。这给我极大的启发。技巧上，之前我其实和文格洛娃学过。她当然是很好的老师，让我知道如何运用手腕，但我觉得她太注重演奏方法，好像非得照她的方法弹不可。上课都在讲方法，其他就变成次要了。萨玛洛夫让我从此解放。我第一次感觉到自己像音乐家，而不只是个练琴的学生！然而，和萨玛洛夫学了六个月后，她心脏病突发过世。好运一闪而过，我又成了孤儿。

焦：但您后来和卡佩尔学习！这是因为他也是萨玛洛夫的学生吗？

罗：这是因为企业家曼（Frederick Mann，1903—1987）的推荐。他资助我，也是他和萨玛洛夫推荐我。他是很有才华的业余钢琴家，常招待音乐家到家里，而他们必须付出的代价，就是听我弹琴。于是米尔斯坦、皮亚蒂戈尔斯基（Gregor Piatigorsky，1903—1976）、鲁宾斯坦、奥曼迪、普莱斯勒等等，全都听过我。也因为是他开口，卡佩尔同意教，我也成为他第一个学生。

焦：卡佩尔是怎样的老师？

罗：我们的第一堂课开始于1950年夏天，纽约的伊丽莎白村，他和家人在那里度假。那时一切都很轻松。他要我弹给他听，也要我说自己的想法。他也说，更喜欢弹，兴致来了可以弹上好几个小时，肖邦玛祖卡、舒伯特舞曲、巴赫组曲等等。后来他要到蒙特利尔弹《帕格尼尼主题狂想曲》，和太太——美丽温柔的安娜（Anna Lou Dehavenon，1926—2012）——开车去，也带着我。听他那不可思议的演奏、妙趣横生又富诗意的谈话，参加他的社交圈聚会……那个夏天我大概是全世界最快乐的人吧！接着秋天来到，他回纽约展开忙碌演出季，我回费城继续学习，找时间弹给他听。他仍然弹很多也说很多，只是课程不再轻松。如果他喜欢我的演奏，他会请安娜一起听；如果不喜欢，嗯，他语调之冷峻，大概可以完全解决全球变暖问题。

焦：卡佩尔也教技巧吗？

罗：他教，强调大小调音阶与琶音、强壮的手指、美丽的音色，也非常在意错音——嗯，谁不这样强调呢？特别的是他的技巧与音乐完全融合在一起，讲技巧也是讲音乐，讲音乐也是讲技巧。在伊丽莎白村他示范一段b小调音阶，“这是非常热情的音阶”——是的，连音阶都有个性与感情。

焦：您怎么看他的录音？他对您最深的影响是什么？

罗：直到今日我仍感到惊奇。他的录音室作品我听到都会背了，他飞机失事前在澳洲的现场演奏更让我震撼——他一直在进步，技巧、诠释与情感都是，真是20世纪最伟大的钢琴家之一。但我必须说，以前他在美国并没有得到应有的对待。至少他在费城演出，我印象中没有媒体给过好评论，就本地人看不起本地人这种扭曲心态。他人非常和善温柔，上了台就很严肃，一般人不知道他台下的样子。他对他所做的事付出绝对的重视。网络上有段约十分钟他的演奏影片（1953年的电视节目）。我看过未剪接的原版：影片中没有播出的，是当他弹到肖邦降E大调《夜曲》（Op.55-2）结尾，主持人误以为音乐已经结束，突然报出接下来要弹的乐曲。为什么被剪掉了呢？因为卡佩尔给了一个愤怒至极的憎恨眼神。就那一眼，我觉得整个镜头都要爆炸了；就那一眼，我再度想起他是什么样的人——“强烈”（intensity），我会用这个词来形容他。他做什么都极其认真、要求完美，严于律己，也相当严于律人。和他学之前，我其实练得不是很勤，是卡佩尔让我知道，要成为钢琴家，必须极其严格地自我锻炼与付出。每位伟大艺术家都创造出属于自己的

世界，卡佩尔也不例外。

焦：卡佩尔如此悲剧性地过世，想必对您造成很大冲击。

罗：当然，我甚至考虑过改行。我那时在宾州大学主修法国文学，成绩很好，我也很爱法文，完全可以走另一种人生，成为法国文学教授。但我后来仔细想了想，发现我还是需要音乐，没有音乐我活不下去。这时曼再度伸出援手，资助我到茱莉亚和施托尔曼学习。

焦：我对这位传奇名家很感兴趣。请问您和他学了什么作品？

罗：我和他学了贝多芬第二十九号《槌子钢琴奏鸣曲》和《第三十钢琴奏鸣曲》、舒曼《幻想曲》、肖邦第四号《诙谐曲》、巴托克《户外》（*Out of Doors*，Sz 81）、勋伯格《六首钢琴作品》（Op. 19）等等。我的毕业曲目是《槌子钢琴奏鸣曲》《户外》，还有巴赫《法国序曲》。他看到我把大部分心力都花在贝多芬和巴托克，就提醒我巴赫或许是三首中最伟大的，绝对不能轻忽——你就可知他对音乐的慎重。我也和他学过贝尔格奏鸣曲。他说："这是我弹给贝尔格听的第一首作品。在我弹之前，贝尔格倒先开了口：'我希望你没有把我谱上写的那些胡言乱语（速度指示）当真。我写了那么多，只是想要表达自然的弹性速度而已。'"我觉得这不只对了解这首曲子很有帮助，整体而言，对了解作曲家记谱也很有用。贝尔格在谱上写的，其实就是让音乐快些或慢些。写了那么多，不过是求自然，这表示自然的弹性速度在他的时代已经失去了。一般演奏者没有这样的认识，作曲家才要写这样多。

焦：确实如此。我看拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，和速度有关的指示居然将近百个。

罗：正是！你看马勒、埃奈斯库（George Enescu，1881—1955）、阿尔贝尼兹、格拉纳多斯这些人，他们的速度指示都很啰唆。但如果比对他们留下的录音，就会知道他们也是要自然的弹性速度。这个观念可以适用到其他时期创作。欧彭斯（Ursula Oppens，1944—）告诉我她弹布列兹《第二钢琴奏鸣曲》给作曲家本人听，布列兹告诉她某段应该要有点弹性速度。"可是您谱上明明特别写不要有弹性速度啊！""嗯，因为我谱曲时想的是那时法国钢琴家的演奏。我知道他们会自动在此用弹性速度，所以才刻意要他们不要。我其实只是要他们节制。"我觉得这和拉威尔一样。他常在乐曲结束时写"不要放慢"（Sans ralentir），我想他的真正用意不是"绝对不能放慢"，而是他知道演奏者会自动放慢，所以要他们"不要过度放慢"。我常和学生说，当你在谱上看到"永

远”（sempre），它可能有很多意思，唯一没有的就是“总是”。那真的只是作曲家强调的方式。我们要照常识，不能照字面来解释。

焦：您是著名的巴托克诠释者，我很好奇施托尔曼怎么看他。

罗：他教《户外》可是用心之至，我也弹过巴托克的奏鸣曲给他听。他总是强调其作品中抒情的一面，刻意忽略那些手指高速运动的段落。施托尔曼认为巴托克是伟大的作曲家，但他还是“勋伯格派”的忠实成员。那派有点排他，勋伯格是唯一真神，只有少数作曲家被他们认可，例如普罗科菲耶夫，连拉威尔都没有。施托尔曼本来是布索尼的学生，后者建议他和勋伯格学。那时他才18岁，从此变成第二维也纳乐派的核心人物。他和我说过一件趣事：有次他和勋伯格大吵一架，之后阿多诺（Theodor Adorno，1903—1969）安排了一顿晚餐，让两人和好。餐聚进行顺利，气氛融洽，最后阿多诺请施托尔曼弹首曲子。他一再推辞，最后还是弹了。

焦：他弹了勋伯格的作品吗？

罗：哈哈，施托尔曼的确猜勋伯格会这样想，但他偏偏弹了肖邦第二号《即兴曲》。弹完之后，阿多诺大赞施托尔曼是世上最好的钢琴家；勋伯格也很称赞，但忍不住酸了一句：“那个时候作曲多简单啊，只要会写音阶就好了。”——不用说，施托尔曼听了非常生气，两人又要吵起来……

焦：我听说施托尔曼的肖邦弹得非常好。

罗：的确，现在大家只记得他是第二维也纳乐派专家，却忘了他在波兰成长，对肖邦非常有研究。我和卡佩尔学过肖邦《第二钢琴奏鸣曲》和《第二钢琴协奏曲》、贝多芬《第四钢琴协奏曲》等等，当然也弹给施托尔曼听过。他知道我要演奏贝多芬第四和肖邦第二，非常激动，那都是他的最爱。如果时间许可，他可以逐小节讲解，讲到地老天荒。

焦：即使在今日，《槌子钢琴奏鸣曲》都是相当罕见的毕业音乐会曲目，这是施托尔曼开给您的作品吗？此外，布索尼出了一个注解版，他是否建议您参考？或者也要您读阿多诺？

罗：老实说，我不太记得了，我想那是施托尔曼的建议。但早在此之前，我就深深爱上它的慢板乐章，特别是第28小节起“以丰沛情感演奏”（con grand'espressione）的乐段。我在家里常一弹再弹，爱不释

手，对它有非常特别的感情。施托尔曼对布索尼非常尊重，也推广他的曲子，但我是自己去买布索尼的编订版。他也没要我读阿多诺，我读他是之后的事。你看过他和贝尔格的书信往来吗？那真是精彩啊。说到这里，我想告诉你我学韦伯恩《钢琴变奏曲》的过程，那非常有趣。

焦：这是韦伯恩题献给施托尔曼的作品，也是他唯一的钢琴独奏曲，但听说施托尔曼从来没弹过。

罗：我正是要说这个！我得到富布赖特奖学金（Fulbright Scholarship）去巴黎念书前，施托尔曼告诉我那个夏天他在达姆施塔特城（Darmstadt）的现代音乐营教课，叫我一定要去。达姆施塔特那时有钢琴比赛，指定曲就是韦伯恩《钢琴变奏曲》。施托尔曼说："出于个人因素，我没有看过这首曲子。"——施托尔曼和韦伯恩是好朋友，但韦伯恩……说得最轻最轻，至少，是纳粹的同情者。有人说他并不政治，那他也是"不政治的纳粹"。施托尔曼是犹太人，"二战"浩劫中失去了许多家人朋友，你不难想象他要如何面对像韦伯恩这样的纳粹朋友。我能理解他为何说没看过《钢琴变奏曲》，但这不是事实。当他知道这是指定曲，他和我一起很用心地研究了它。各种文字资料都说他没弹过，但他就在那年夏天在达姆施塔特城弹了，我就在现场。

焦：他是怎么弹的呢？

罗：在达姆施塔特，大家都熟悉韦伯恩的序列主义技法，对《钢琴变奏曲》也尽其可能地分析，像是解数学谜题。但施托尔曼一弹，大家居然认不得了，因为他弹得就像是勃拉姆斯间奏曲！如果你看此曲首演者史达德伦（Peter Stadlen，1910—1996）和韦伯恩研习此曲的乐谱，看韦伯恩在谱上的指示，那真是施托尔曼的弹法，完全就是晚期浪漫派。

焦：施托尔曼也教俄国曲目吗？

罗：有的，虽然是现代派的俄国，我和他学过斯克里亚宾《第六钢琴奏鸣曲》。

焦：第六号？那时有人弹啊？

罗：真的没人弹，连他早期作品都很少人弹。但施托尔曼说我需要更多音色，就叫我从最后五首奏鸣曲中选一首。"但别选第九，那不是很有趣（比较容易理解）；也别选第七，因为我弹了。"后来我请教一位对斯克里亚宾很有研究的同学，他说："别学第十！因为我想学。你如果弹了，施托尔曼就不会让我学了！"最后我只能从第六和第八中挑

一首，但施托尔曼明显不喜欢第八，于是我弹了第六。

焦：哈哈，显然施托尔曼都知道它们！

罗：是的，而我必须说学第六号真的很有价值，因为到现在这都是冷门曲。我去莫斯科就在斯克里亚宾博物馆弹了这首。

焦：后来您到巴黎和科尔托学习，这是施托尔曼的建议吗？

罗：这完全是意外！我本来要和玛格丽特·隆学。去巴黎前我参加了布索尼大赛，得到第二，输给一位16岁的女孩。马加洛夫是评审之一，很喜欢我的《槌子钢琴奏鸣曲》。知道我的打算后，他强烈建议我到日内瓦找他，他带我去见科尔托。我怎会拒绝呢？我去了日内瓦，又见到那位16岁女孩——她来参加日内瓦钢琴大赛；我想你应该听过她，一位叫作阿格里奇的阿根廷钢琴家——然后和马加洛夫去洛桑，弹了《槌子钢琴奏鸣曲》给科尔托听。科尔托对我的演奏多所赞美，但“我对这部作品的看法和你不太一样”，接着就自己边弹边讲，也把《槌子钢琴奏鸣曲》弹了一遍给我听。我非常喜爱，于是我没去巴黎高等音乐学院，而去了巴黎师范音乐学院（École Normale de Musique de Paris）和科尔托学。

焦：既然您以《槌子钢琴奏鸣曲》和科尔托结缘，可否请您谈谈他的贝多芬与德国曲目？我总觉得这是他被严重忽视的一面。

罗：有位科尔托的朋友和我说，科尔托曾和他说：“人们给你贴上什么标签，实在影响重大。无论外界如何认为，我最爱的作曲家是巴赫和贝多芬。”——无论这是否为真，或者是否夸大，我都可以说他自己认为，他至少也是演奏德国音乐的钢琴家，不只擅长肖邦和法国曲目而已。他对瓦格纳的学养实在精深，也开贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲公开大师班，我就是演奏者之一。他照顺序讲，当第一位钢琴家弹贝多芬第一号第一乐章第一主题没多久：“不不不，不是这样！”他就自己开始弹这个主题，弹出一般人可能不习惯却极为美丽且具有信服力的贝多芬。几年前库尔蒂（Anton Kuerti，1938—）和毕尔森（Malcolm Bilson，1935—）为了这个主题该怎么弹，在弱起拍的第一个音是否属于这个句子，在报上有过一番极激烈的争论。我看他们的笔战，想到科尔托，觉得这和他指下的贝多芬，几乎没有共同点可言。现在没有人以科尔托的方式弹贝多芬了；当然，也没有人以施纳贝尔的方式弹贝多芬了。但我认为科尔托的贝多芬诠释，和施纳贝尔一样权威，一样有正当性。至少他自己也这样认为。你听他教和弹贝多芬《第三十钢琴奏鸣曲》，感受

何其深刻！每次我听他大师班的录音，特别是贝多芬，不只唤起过往记忆，也总是深深感叹。

焦：科尔托上课会指定学生用他编校的乐谱吗？您怎么看他乐谱版本中所附的技巧练习范例，他真的要学生照着练吗？

罗：他没有要我们用他的版本，但我翻译了他的肖邦夜曲版本（巴黎Salabert版），里面对每个段落都附上技巧练习。我试了一下，觉得非常荒谬。我实在不相信那是科尔托自己写的。我猜那是他给助教处理，他只是同意而已。不然这真的可能吗？对于许多技巧蛮简单的段落，犯得着花那么多时间，去做困难好几倍的练习？科尔托要弹那么多曲目，要指挥瓦格纳歌剧，要和众多女人谈恋爱，还要和德国当局往来，他哪里会有时间去练这些莫名其妙的东西呢？

焦：那么科尔托是否要学生读他的《钢琴技术的合理原则》（Principes rationnelles de la technique pianistique）？书中他提过一个“严格对比自由”（strictness vs. freedom）的概念，您可否为我们多讲解？

罗：他没有指定我们读，上课时也没把“严格对比自由”当成一个概念来提，但我知道你问的是什么。一般人最大的误解，就是认为所谓“直接读谱”，是把乐谱当成算数图表来看。谱上十六分音符印得一样大，所以我们就该弹得一样大声。这真是错误！十六分音符何时该弹得完全平均？我会说“绝不”！科尔托容许演奏有很大的自由，但他在乎的都是音乐，上课谈的也都是音乐，不是什么原则或方法。他也爱为学生示范演奏。我最珍贵的记忆，就是他为我弹肖邦《f小调钢琴协奏曲》的尾段，美得不可思议。

焦：您觉得科尔托是怎样的人？

罗：这答案很简单，也可以很复杂。他对我好吗？非常非常好。但我内心深处常想另一件事，“二战”时他和德国合作，战后他被逮捕，坐了几天牢，接受审判，一年不能演出。当他终于解禁得以和乐团演奏，团员看到他出现，当场就走了；科尔托很失落，改弹了肖邦奏鸣曲……这个故事很有名，但战时究竟发生了什么事？我在巴黎到处问，包括犹太人，但没人愿意说。后来我才知道，谈这些和德国合作，或是亲德派的事，对法国人而言实在难堪。一方面牵涉很多，另一方面其实整个法国或多或少都在和德国妥协或合作。在美国介入前，法国根本没有什么抵抗，所以战后大家不想谈。有人说科尔托很反犹，但他的第一任妻子

Clothilde Breal就是犹太人，而她的表亲Lise Bloch又嫁给布卢姆（Léon Blum，1872—1950），法国第一位社会党籍，也是第一位犹太人总理。我听说这大大帮助了他的音乐事业，他和布卢姆也很有交情，而这像是反犹主义者吗？身为犹太人，我当然想过是否应该和他学，但这很快就不是问题。当我决定和他学，我也就没有抱怨过他“二战”时的记录。虽然有时我会想，他之所以对我这么好，会不会因为我是犹太人，出于补偿心态才如此……

焦：您这是过分谦虚了。他当然喜欢出色学生啊！不过就您的观察，科尔托为何会选择和德国合作？这真的只是因为他爱德国音乐与文化吗？

罗：我没有答案。有人说是科尔托用药，而德国人保证给他药。我觉得这种说法很蠢。那时的大演奏家，很多都有用药啊！我就听过某某钢琴家——这里的某某是非常多人——上半场弹得乱七八糟，中场休息时不知道吸了些什么，下半场就弹得完美无比。科尔托不是例外，但也不特别严重，没必要为了这个背上叛国罪名。我期待有天能看到一本精良的科尔托传记。听说科尔托家族阻止这样的写作计划，也不提供资料，所以到现在都没人写。但对于这样一位伟大的艺术家，是该有好传记，虽然我知道这是多么艰巨的挑战。看看目前的卡佩尔传记你就可以知道了，实在乏善可陈。

焦：您怎么看施托尔曼、卡佩尔和科尔托所留下来的音乐遗产？

罗：施托尔曼的演奏和科尔托一样自由，但他们的方式不同。对施托尔曼而言，音乐演奏是为了自己，找到自己的定位与归属，他不在乎是否和听众沟通。卡佩尔狂热地追求完美。有次他和费尔库斯尼说，为了要示范肖邦《第三钢琴奏鸣曲》终曲的第一主题，他得练上一个小时。费尔库斯尼不知说了什么，反正大意是不需要练到那么久吧，这就让卡佩尔极其愤怒。他永无止境的追求扩及到他做的所有事，做什么都是高强度。想想我认识的卡佩尔，不过是28到31岁的年轻人，但他受到相当良好的教育，阅读既深又广，不断充实自己。很多人赞叹他的技巧，也只赞叹技巧，但这并非我所见到的卡佩尔全貌。在他过世之后，他的母亲要我教他的儿子大卫弹琴。大卫没有什么技巧，我也教不会他，但他弹海顿《C大调奏鸣曲》（H 16/35）慢板乐章给我听，音乐自然流露，实在好极了。有次我问安娜，你能解释这孩子怎会这样？安娜说大卫告诉她，他弹那首曲子的时候，“只是想着爸爸坐在他旁边”。——啊，我完全懂！那种强大无比的雄辩性与表现力，不可磨灭的感染

力，那才是我所见到的卡佩尔！所以他留下什么？我会说至少有两方面：一是追求极致的强度，另一是自发性的音乐。卡佩尔最崇拜施纳贝尔和鲁宾斯坦。虽然他总是批评鲁宾斯坦，但正是因为他深受其影响，所以要求才高，而你不难从此看出他想追求什么。

焦：鲁宾斯坦和卡佩尔的演奏都有一种直截了当的精神，这和科尔托就完全不同了。

罗：是的。就以肖邦来说，鲁宾斯坦是波兰的自信自尊，精神抖擞，科尔托却大概每个音都有不同方向。科尔托的音乐让人闻之融化，卡佩尔却没有这种特质，但他也在改变；他在澳洲的演奏令我惊奇之处就在于此。我想无论如何，他不可能以这样的强度过一生。没人能这样不眠不休练琴，他也因为长期抽烟而咳嗽，身体不太能持续承受这种强度。但很遗憾，我们没办法知道他会发展成怎样的艺术家。

焦：在和这些伟大钢琴家学习之后，您如何发展出您的音色——您可有非常美丽的声音。

罗：当我们说一位钢琴家声音好，其实是三个面向的混合：声部分配、音乐句法、声音色彩或说质地。我常在思考，为何科尔托、鲁宾斯坦、卡佩尔、霍洛维兹等人，弹法那么不同，听起来也那么不同，但都有美丽的声音，令人信服。这种美好的感觉是怎么来的？后来我发现他们不只是技巧大师，更是调和声音比例的大师。你听霍洛维兹弹歌唱句，可能感觉很小声，但实际上他用了很大力量，只是透过比例设计让你误以为那是小声。科尔托的左手听起来很小声，实际上他是右手弹得很大声，又创造出各种丰富音色。因此声部分配和音乐句法高度相关，钢琴家必须有清楚思考和敏锐听感，才能有好声音。最后，关于钢琴音色，要诀在于琴槌击打琴弦的速度，以及声音在连续演奏中的位置。前者可以改变单一音的色彩，不同触键方式确实可以得到不同声响，但后者才是形成大幅音色变化的关键。个中掌控非常微妙，加上踏瓣更是妙中之妙。

焦：您结束巴黎学习后，没留在法国或回美国，反而先去了以色列。

罗：因为我内人——那时是我的女朋友——是以色列人。我想待在欧洲，说实在也不无可能，但经济压力仍是问题。就在那时耶路撒冷音乐学院聘我，于是我就搬去以色列。我每年都和以色列爱乐合作，发展很好，直到我和克雷普斯合作巴托克《第二钢琴协奏曲》。他很喜爱我的

演奏，和纽约爱乐敲定再请我演出此曲，后来我们也和费城乐团与旧金山交响乐团合作此曲。恰巧我和内人也有重返美国的打算，就这样水到渠成，我们搬回纽约。

焦：巴托克《第二钢琴协奏曲》到现在都是非常艰深的曲子，以前更是鲜有人弹。

罗：就像当年我学斯克里亚宾《第六钢琴协奏曲》一样，只要能弹好，练这种作品总是有收获。

焦：您的李斯特也很有名，还于1991年和梅塔与纽约爱乐乐团担任新发现的《降E大调第三钢琴协奏曲》纽约首演。首先想请教您一个关于大方向的问题：据李斯特的学生说，李斯特的演奏有很大的速度弹性，可以陡然加速或突然放慢。以您长年演奏他多样作品的经验，是否也能得到类似的心得？

罗：我感觉如此，他的作品也的确能使演奏者以更大的节奏与速度可能性表现。反之，肖邦就更鼓励节奏的稳定，弹性速度要以左手为指挥，而左手必须稳固。当然你可以说，根据许多记录，肖邦弹他的玛祖卡舞曲，无论是哈勒（Charles Hallé，1819—1895）或梅耶贝尔（Giacomo Meyerbeer，1791—1864）都认为那是二四或四四拍（以二为单位），而非肖邦自己认为的三四拍，可见他的演奏也不见得稳固。但我认为这里的问题其实是“和声的节奏”而不是旋律的节奏。像李斯特《葬礼》的开头，同一个和声与想法竟维持了两页，这当然会使演奏者弹出更流动性的节奏。

焦：我非常喜爱您近年录制的李斯特《巡礼之年》全集。以您对法国文学的深厚了解，如何看第一年《瑞士》中的文学引用？比方说第五曲《暴风雨》（Orage），如果谱上没有引用拜伦诗句，您会有不同处理吗？您怎么看拜伦《恰尔德·哈罗德游记》（Childe Harold’s Pilgrimage）和塞纳库尔（Étienne Pivert de Senancour，1770—1846）《奥伯曼》（Obermann）和这部作品的关系，既然李斯特都引用了它们？

罗：老实说，我根本忘记谱上引用了拜伦！对我而言，《巡礼之年》第一年可以是“个人叙事”，李斯特讲他和爱人的亲身经历：弗兰茨和玛丽（达古夫人，Marie d'Agoult，1805—1876）要去瑞士，因为玛丽怀孕了（还是别人的太太）。瑞士有那么多弗兰茨想见但没有见过的名胜，于是他们逐一游历。旅程从骗游客的假景点开始（《威廉·退尔教

堂》，*La Chapelle de Guillaume Tell*），然后他们去了华伦城（《在华伦城湖畔》，*Au lac de Wallenstadt*），又到乡下（《田园》，*Pastorale*）。两人在泉水旁休憩、互诉心曲（《在泉水旁》，*Au bord d’une source*），不料天气突然变了（《暴风雨》）。玛丽毕竟是孕妇，先回旅馆躲雨，年轻的弗兰茨却无惧风雨，一人走到山谷幽静处，读着他喜爱的《奥伯曼》，思考自我存在的大哉问……你看，在我的想象里，根本没有拜伦。我读了拜伦，也读了塞纳库尔，但我必须说《恰尔德·哈罗德游记》没有影响我对《巡礼之年》第一年的看法。即使《奥伯曼山谷》（*Vallée d’Obermann*）也引用了它，深植我心的只有《奥伯曼》。有些资料可能很有帮助，也可能很无关。我为舒曼《狂欢节》也设想了一个隐藏其中的爱情故事，那真的影响了我对其中数曲的诠释，特别是《风骚女》（*Coquette*）。每个人都可以有自己的想象，诠释者则需要让它言之成理。

焦：那《巡礼之年》第二年的三首《彼特拉克十四行诗》（Sonetto del Petrarca）呢？

罗：这里文字就很关键。像鼎鼎大名的《彼特拉克十四行诗第一百零四首》，其实是带着恶意、很暴力的控诉：“我今天会落到这个样子，都是因为你这个女人。”（In questo stato son, Donna per Vui）文字当然帮助我理解音乐中丰富但暧昧、爱恨交织、一方随时会压倒另一方的高压紧张感。

焦：《但丁读后感：奏鸣曲风幻想曲》在谱上引了雨果诗句，因此有人认为这首曲子是在说雨果那首诗，而非《神曲》。

罗：当然不是这样。李斯特很年轻的时候就读过《神曲》，根本不需要雨果的诗句来指引或启发他。我想他只是读到雨果的诗，觉得和自己很有共鸣，才引了诗中那句“当诗人描绘地狱，他描绘自己的人生”。

焦：对多数听众而言，《巡礼之年》第三年并不容易理解，可否谈谈您研究它的心得？

罗：的确不容易，但我愈弹愈喜爱，近乎神秘体验。我只能说，像《不幸之泪》（*Sunt lacrymae rerum*），正确解读文意——要回到维吉尔原作去看——对理解曲境极有帮助。这是巴托克的爱曲，他也留有录音，很有意思的演奏。《葬礼进行曲》为纪念马克西米利安一世（Maximilian I，1832—1867）而写。我小时候对马奈（ÉdouardManet，1832—1883）的名画《枪决马克西米利安皇帝》印象很深，后来读了相

关历史，对这人物很着迷。我去墨西哥市的时候参观了马克西米利安故居，弹这曲格外有感觉。至于《艾斯特庄园的喷泉》，演奏它总让我兴奋。谱上引用了《圣经》，音乐也不只是描写水，而是凡间喷泉升华为受洗圣水的奇异转化。这不是我的宗教信仰，我其实也不喜欢这时期李斯特的宗教观——或许被莫名其妙的维特根斯坦公主（Carolyne zu Sayn-Wittgenstein，1819—1887）影响，或许他需要守着什么来对抗内心的怀疑，他变得非常保守主义——但那音乐仍然让我感动与激动。

焦：我最近才猛然注意到《艾斯特庄园的喷泉》和《孤寂时领受神的恩典》（Benediction de Dieu dans la solitude）都写在升F大调上。为何对李斯特而言，升F大调会和上帝或宗教有关？

罗：我有次听英国钢琴家奥斯本（Steven Osborne，1971—）弹《孤寂时领受神的恩典》，之后接了梅西安《耶稣圣婴二十凝视》（*Vingt Regards sur l’Enfant-Jesus*），第一曲《圣父的凝视》（*Regard du Père*）也是升F大调，感觉很搭，宛如一个系列。梅西安在谱曲时想到李斯特了吗？还是升F大调就会给人宗教感或神秘感呢？我相信，如果你熟悉现在的音高基准和调律（平均律），熟悉F大调和G大调，那你一定会觉得升F大调听起来比较神秘或有天国感。但我不认为这是声音本身造成的，因为现在的升F大调比李斯特时代的要高。梅西安谈过不同调性的色彩与感受，但他没有绝对音感；他的谈论是想法，而非物理性的声响。造成升F大调听来有“出尘感受”的，不是升F大调的绝对音高，而是我们熟悉作曲家写给G大调和F大调的作品；和其相比，升F大调因此有了不同的感觉。当然，各种调性的性格与特色，和之前作曲家已经写了什么有关；这只能在既有音乐传统中来看才有意义。d小调在莫扎特之后，c小调和降E大调在贝多芬之后，都不会是原来的意义了。作曲家也各有偏好：李斯特以b小调写了奏鸣曲和第二号叙事曲这两首很多方面很相似的曲子，b小调从此也有了另一番色彩，可能影响之后的作曲家。

焦：我非常同意您说的，这是音乐传统问题，而非物理问题。我们可以讨论个案，但不能忽略传统。

罗：我的学生看了巴伦博伊姆的影片：他说小时候听费舍尔大师班，讲贝多芬《第七钢琴奏鸣曲》第四乐章开头的三个音，主题一次次被打断，费舍尔说是“幽默”。多年后关于同样的三个音，阿劳和他说这是“悲剧”，因为主题一次次被打断。巴伦博伊姆用这个例子来说形容词对于音乐的危险，音乐只能透过声音而非文字来表达。我同意这个结

论，但在这个例子里，我会说巴伦博伊姆错了，因为阿劳错了。阿劳当然可以认为那是悲剧，那是他自己的感受。博尔赫斯（Jorge Luis Borges，1899—1986）写过一则故事，“《吉诃德》的作者皮埃尔·梅纳尔”（*Pierre Menard, the Author of the Quixote*）讲述一位叫梅纳尔的小说家决定要重写《堂吉诃德》的几个章节，有趣的是他写的东西实际上和《堂吉诃德》完全一样，只是给每个字句新的意义。这就是阿劳——也是我们诠释者——在做的事，他的演奏没有改变贝多芬的音符，但主观上改变了音乐的意义。然而要讨论这是幽默还是悲剧，除了个人感受，还有传统。贝多芬谱曲背后有一整套德语作曲家代代传承，类似语言的音型与句法传统。如果调性有个性，我们对其理解也应如此。不是讨论一个降e小调和弦听起来如何，而是看降e小调在音乐作品中的传统用法如何。

焦：但对钢琴作曲家而言，我觉得有些调的选择其实是心理作用。比方说斯克里亚宾常选择有那么多升降记号的调，或许就是要用不寻常的调，才能表达他不寻常的想法。

罗：我觉得还有一种可能，就是黑键很多的调（比方说升F大调），演奏时手好像飘在键盘之上，感觉当然很“出尘”。或者就是弹大量黑键，也予人特别的感受。这让我想到另一件事：德彪西《沉默的教堂》（*La Cathédrale engloutie*）第7到13小节，德彪西自己的演奏（1913年Welte-Mignon纸卷钢琴录音），速度变成两倍快。学生常问我，如果他心里这样想，为何谱上不这么写呢？我的直觉是，他需要写全音符和二分音符，因为那是空心圈；照他弹的写，那就是四分音符，就是实心椭圆，画面看起来不对。我知道这样讲感觉很没学问，但我真觉得对他而言，这样乐谱“看起来比较对”，才有“空间感”。

焦：我想直觉往往最准，非常感谢您愿意分享这么多！在访问最后，我想请问，身为美国钢琴家与教育家的代表人物，您认为有美国风格的钢琴演奏吗？

罗：反过来说，有法国风格吗？我在巴黎的时候有，那是玛格丽特·隆与卡萨德修斯的风格，不是科尔托。那时在巴黎人们的确讨论不同学派，认为法国派很重视歌唱，但每个时期的法国风格大概也不同。有美国派吗？我觉得茱莉亚音乐学院的老师们的确有某些共同处，但相异处还是很多。很多人说有美国风格，我却说不上来；或许这应该要由旁人判定。我自己身在其中，不见得看得准。

焦：那么身为来自美国的音乐家，您是否意识到自己是美国人？这

和您的欧洲同行会有不同吗？

罗：我到了欧洲，才知道我是美国人。十几年前我评范·克莱本大赛的影带初选，法国钢琴家奥茜（Cécile Ousset，1936—）坐我旁边，她常边看边说："喔，你不会这样做……你不会那样做。"这让我想起我刚到巴黎，人们也总是对我说："你不会这样做……不不不，你要先吃色拉再吃主餐，之后才喝咖啡……不能倒过来，那不是用餐的顺序。"在美国我没有这样的观念，要怎么吃就怎么吃，但欧洲有其风格与文化，不是什么都随你便。不过身为美国人，我至今在教学上也不会说"喔，你不会这样做"，而是说："我觉得这行不通，你为何不试试其他方法？"这反映了我的文化背景。

焦：在全球化的今日世界，西方古典音乐为全世界学习、演奏。和过去相比，我们有为数众多、看来也会愈来愈多的亚洲与亚裔音乐家。您怎么看这个趋势？

罗：就学习人口来看，古典音乐的艺术在21世纪大概要给亚洲音乐家来维护了。对此我忧喜参半。有些亚洲学生和最出色的欧洲学生一样，对欧洲历史与文化有深刻理解，有些却全然无知。当然你可以反问："那你对亚洲历史又了解多少？"但我们在谈论的是源自西欧的古典音乐，那当然要理解其背景。有次有位中国学生拿莫扎特《D大调钢琴奏鸣曲》（K 576）找我上课，我看到创作时间是1789年，随口问了一下这年欧洲发生什么大事。学生一无所知。"你不知道法国大革命吗？""不知道。"接着又来两位学生，我问同样的问题，仍然不知道，一位还是美国人，可见这是普遍现象。我真是太惊讶了。当然你也可以反问："要知道法国大革命才能弹莫扎特吗？"当然不必，但艺术毕竟是涵养愈丰厚，愈能有所出。读让·保罗，一定能帮助你理解舒曼——不只是作品内容，还有章法、句法结构与时代精神；读荷马和维吉尔也有助于体会舒伯特的节奏句法。我问学生贝多芬《告别奏鸣曲》，这"告别"是什么意思？有何背景？学生完全不知，更不用说为何标题是法文而不是德文，这两者是否有差异？贝多芬真是这样想的吗？当然我们有不学而知、好像天生就会的演奏家，但这毕竟是少数中的少数。如果对乐曲与作曲家的时代与文化都不认识，也没有想要认识的心，这大概很难成就好音乐。

焦：万分感谢您的提醒。虽然我不是演奏者，也得要好好重读欧洲历史了。

第五章 亚洲篇

前言 钢琴演奏在亚洲

西方键盘乐器传入东方，要拜传教士所赐。比方说根据《续文献通考》，意大利天主教耶稣会教士利玛窦（Mathieu Ricci，1552—1610）于明神宗万历二十八年（1600年），到北京入贡西琴（羽管键琴），就是最早的记录之一。不过，明神宗虽选派四位乐师研习羽管键琴演奏之法，西方键盘乐仍是宫闱之内偶一为之的余兴，并未因此普及民间。现代钢琴要到19世纪至20世纪之交，借由教会学校传入并推广，才有民间学习以及之后的荣景。

然而，学习演奏技法与音乐是一回事，深入乐曲创作文化又是另一回事。极为荣幸，笔者能访问傅聪、殷承宗与王青云，让我们看到古典音乐在亚洲各地的发展。尤其是傅聪与殷承宗，其艺术成就更是不可磨灭的里程碑。傅聪在华沙与波兰钢琴大师德泽维斯基（Zbigniew Drzewiecki，1890—1971）学习，殷承宗在北京与圣彼得堡和俄国名家克拉夫琴科（Tatiana Kravchenko，1916—2003）习艺。两位都受到良好且地道的教育，也能流利使用各种西方语文，但或许更因为他们的高度领悟力与艺术感受力，使其得以完全跨越可能的文化藩篱，深入西方音乐的精髓。也因为对自身文化有深厚理解，当他们讨论西方作品，我们能见到真正的融会——每种艺术固然有自己的表现方式与文化背景，但最高概念可以共有，精神彼此互通。

访问这两位大师，是非常有趣的经验。傅老师率真直接，但没有一点恶意评论的心，始终诚实不作假。他厌恶一切形式化的东西，包括访问。所以我从来没有“访问”过他——我只是和傅老师“聊天”而已。非常感

谢他在百忙中仍愿意和我这样一个小辈“聊天”。除了莫扎特、肖邦、德彪西，我更要感谢他对海顿与柏辽兹作品的提点，简单几句话却受用不尽。殷老师和蔼温暖，听他说闽南语更是意外亲切。非常感谢在纽约访问的十四年后，他愿意在鼓浪屿再次受访，也是本书最后一个面访。鼓浪屿真是宛如世外桃源的美好小岛。看看这里的花木山石、海天一色，很多事不用说，自然就懂了。殷老师也是本书受访者中，第二个在圣彼得堡学习的钢琴家。圣彼得堡与莫斯科的教育有何不同？他的经验与观察必能让我们更深入理解俄国学派。

生于北京，长于菲律宾，最后落脚台湾的王青云老师，其独特的音色与演奏美学，让人一听难忘，也是台湾最重要的钢琴家之一。很高兴他愿意分享学习经验，也让我们略微看到古典音乐在菲律宾的发展。这三位名家演奏风格都不同，却都经历了时代动荡。在艺术见解之外，他们的人生故事百年难遇，也值得我们细细品味。

傅聪

Fou Ts'ong, 1934—



1934年3月10日出生于上海，傅聪为著名翻译家傅雷之子。他7岁半随梅百器（Mario Paci，1878—1946）学习，1952年2月与上海交响乐团演出，隔年在世界青年联欢节比赛获得第三名。1955年他在第五届华沙肖邦钢琴大赛荣获第三名，更得到象征最能深刻诠释肖邦的玛祖卡奖，为首位获此殊荣的非斯拉夫人，自此深受国际重视；于波兰完成学业后，1958年起定居伦敦。傅聪学贯中西，演奏充满深厚人文素养，不只肖邦诠释成就非凡，对亨德尔、斯卡拉蒂、海顿、莫扎特、舒伯特、德彪西

等作曲家也有精深见解，除演奏外更投身教育，为当代钢琴与教育巨擘。

关键字：第五届肖邦大赛 在波兰的学习 和声观念 左右手不对称弹法 波兰国家版肖邦乐谱 弹性速度 肖邦（作品、诠释）玛祖卡 晚期肖邦 德彪西 标题与比喻 柏辽兹 贝多芬 富特文格勒 东西文化

访谈时间、地点：2004年9月，波士顿；2010年2月，伦敦

焦元溥（以下简称“焦”）：您那届肖邦大赛出了很多有名人物。除了您和阿什肯纳齐，当时得到第十名的日本女钢琴家田中希代子（Kiyoko Tanaka，1932—1996），后来成为日本一代钢琴宗师。

傅聪（以下简称“傅”）：她是非常好的女孩。当年我觉得真正让人惊艳的，是得到第八名的波兰钢琴家柴科夫斯基（Andrei Tchaikovsky，1935—1982）。他是真正的艺术家，音乐深刻而有独特的艺术个性，很可惜47岁就过世了。[1]其实那届很多人都弹得很好，即使没得到名次，像是瓦萨里，后来也都很有成就。

焦：当年的阿什肯纳齐弹得如何呢？

傅：年轻的阿什肯纳齐，音色有一种独特的银彩。虽然才19岁，技巧已达到惊人成就，有许多地方甚至可说是他一生演奏的巅峰。像是他的《三度练习曲》，虽然音乐表现可以更成熟，技巧之精却惊人无比。

焦：那届比赛您得到代表最佳诠释肖邦音乐的玛祖卡奖，阿什肯纳齐则得到第二名，后来也都成为国际乐坛的重要人物。反倒是首奖得主哈拉谢维茨（Adam Harasiewicz，1932—）没有特别显著的特色。我看了波兰于2010年出版的肖邦大赛专书，[2]里面提到这届是非常“数学化公平”的比赛，这是什么意思呢？

傅：我举个例子告诉你。1985年第十一届肖邦钢琴大赛，我的多年好友扬·艾凯尔（Jan Ekier，1913—2014）邀我回去评审。然而，即使主审是他，最后评审团竟然选出布宁（Sviatoslav Bunin，1966—）为冠军。怎么可能呢？这不是肖邦钢琴大赛吗？布宁在比赛中的演奏不但没有肖邦的精神，那种炫耀夸张式的弹法甚至可说是“反肖邦”的！我简直不敢相信评审团会做出这种决定，最后也没在决议上签字。我那时找扬·艾凯尔理论；扬·艾凯尔是第三届肖邦大赛第八名，看了这么多届比赛，只对我说：“我的老友啊！肖邦大赛从来就不是在选肖邦演奏家，

而是在选大钢琴家！”第五届肖邦大赛正是如此争论。当时一派评审选肖邦专家，给我比较高的分数；另一派选大钢琴家，给阿什肯纳齐高分。从来就没有听到什么评审要给哈拉谢维茨第一名；但结果一出来，我和阿什肯纳齐分数在两派评审互相抵消之下，哈拉谢维茨反而胜出了。这是一场非常公平的比赛，却是“数学化的公平”。

焦：您在肖邦大赛后又在波兰随当时比赛主审、著名钢琴教育家德泽维斯基（Zbigniew Drzewiecki，1890—1971）学了三年。可否谈谈这几年的学习？

傅：他认为我有非常特别的音乐特质，也有独立思考能力，因此他不想影响我的想法，让我自由发挥。他说我就自己练习，也自己选曲子，但一个月弹一次给他听，确保我没有误入歧途。所以我基本上是自学。比较遗憾且可惜的是，德泽维斯基不教技巧，这却是我所需要的。我小时候钢琴底子打得不够好，有段时间又和父亲反抗，不想弹琴。在钢琴家养成的关键时段，就是13岁到17岁那几年，我根本没机会好好练琴，也没有很好的老师指导。我真正下功夫去弹琴是17岁回到上海之后的事，后来18岁就第一次公演，一两年之内就去参加肖邦大赛——现在想来还是觉得不可思议！所以，我真可说连技巧练习都没学到。不过也因为德泽维斯基对我采取比较自由的教学态度，我找到许多属于自己的曲目。像我那时接触到莫扎特钢琴协奏曲，发现这是何等深邃美丽的世界，因此我自己安排，每到一地演出都弹不同的莫扎特协奏曲。三年下来，也就把重要的莫扎特协奏曲都学完了。

焦：看来德泽维斯基是非常宽大的老师。

傅：那是对我而已。他对其他学生可是完全不同，每个音都得照他的意思弹！

焦：您非常强调钢琴演奏时的和声观念，可否请再多详述？毕竟多数钢琴家演奏时还是以旋律为取向。

傅：这是事实，因为作曲家通常将旋律给高音部表现，而绝大部分的人旋律感都比和声感强。然而我所强调的和声观念，是从作曲家的整体思考方向为本。旋律都是以和声为根本，关键的和声却不一定出现在右手的主旋律，往往在中低音部。如果要表现出作品的精神，就应该强调这些支撑旋律的和声。我们可以分成几个细项来看。首先，作曲家对调性的安排通常显示其音乐思考。以莫扎特《c小调钢琴奏鸣曲》（K 457）第一乐章为例，音乐可以随着旋律行进而转到其他调性与和声，

但一开始为乐曲设定性格的c小调主和弦——c小调在此曲是悲剧性、带着强烈宿命感的调性——其出现则指引着作曲家的思考，反映其心理变化。唯有审慎判别调性与和弦级数的转变与返回，才能为乐句找到适当的个性。其次，旋律从和声的基础上开展，两者不能分开。像贝多芬《第三十二钢琴奏鸣曲》第二乐章，谱面上节奏变化多端，看似无所适从，但若能根着于和声的变化来表现旋律，一切问题都将迎刃而解。这段如果只是表现旋律线，或是单纯按谱数拍子，音乐行进会变得怪异而失根。再者，就连装饰音的演奏也与和声有关。该弹在拍子上，或是之前，要看它是本于旋律的装饰音还是本于和声的装饰音。这些都是演奏时必须注意之处。最后，和声也与分句与结构有关。必须照着和声来对应旋律句子，一个和声对应一段旋律，才能真正表现音乐的意义。尤有甚者，像贝多芬《第四钢琴协奏曲》，三个乐章分别是G大调、e小调和C大调，C–E–G三个音正好构成一个C大调主和弦。肖邦《第二钢琴奏鸣曲》第四乐章，完全由第三乐章结尾的终止和弦衍生出来。很多人只知旋律，却不知和声里才有作曲家最深刻的奥义。

焦：感谢您的费心解说。不过有人可能会问，难道乐句的个性不能只从谱上指示来判读吗？很多钢琴家为了“忠实”，完全按照谱上的强弱指示来表现。

傅：我来说一个托斯卡尼尼的故事。有次排练，某处谱上写了“强奏”（forte），但他指示团员要弱奏，练了几次都有团员弄错。托斯卡尼尼发了脾气，团员也不服气地反驳：“这谱上写的明明就是强音呀！”“笨蛋！”托斯卡尼尼很不高兴地说，“世界上可有上千种强音呀！”可不是吗？在强拍的强音，在弱拍的强音，高兴的强音，忧愁的强音，在各种不同情境下出现的强音，意义怎会一样呢？然而作曲家不会让演奏者无所适从。只要能细心研究乐曲，思考作曲家笔墨间的提示，以及乐曲本身结构、调性、情感各方面的设计，自然能深入作品而表现出正确的诠释。这便是认真于音乐的演奏家，例如阿劳，其演奏不会“出错”之故。他对音乐的态度非常严格而正确；就算观点和人不同，仍是以作品本身出发，而非为了炫耀技巧或标新立异。

焦：那作曲家在篇章上的安排设计呢？例如肖邦作品25的《十二首练习曲》，第七首似乎不以练习技巧为主，您认为他的想法为何？

傅：肖邦《练习曲》并非只为手指，而是为音乐艺术而写。成百上千的钢琴家能够将其中快的练习曲弹好，却少有人能真正将慢的练习曲弹出音乐。作品25这套必须当成一组作品来演奏，其曲意与旋律走向的

安排，在在展现出肖邦的深思熟虑。第七首是一个“平衡练习”。首先，它并非单纯的主旋律与伴奏，而是两个独立声部的对唱。其次，第七首位于十二首之中，是整曲中心。对整套《练习曲》而言，这也是平衡的中心。事实上，若要我单独弹这组中快的练习曲，像第六首《三度练习曲》，我可弹不来。但若是演奏整套，我却在音乐会中弹了好多次，因为肖邦的音乐鼓励了我，让我克服其中的技巧。这非常有趣。

焦：您另一个强调的重点是“左右手不对称”弹法。昔日钢琴家如科尔托和拉赫玛尼诺夫，都是这种弹法的大师，常以此表现独到的心理层次与旋律纵深。这是关于音乐品味吗？还是有更深刻的内涵？

傅：很可惜，这是一门近乎失传的艺术，然而其所牵涉的并不只是品味而已。有一些是对位旋律的要求，但更多是和声结构的考量。大多数钢琴家即使运用不对称演奏，也是右手先出来，但这时常是错的，因为“左右手不对称”的真义在于表现支持旋律的和声，而和声的根基往往在左手！而且，不对称的演奏强调音乐线条的同时出现，旋律线不能互相遮盖。如果只是弹出表面的不对称，却不能审视作品本身的意义，就是无意义的不对称了。很多人模仿科尔托的不对称演奏，却不探究他如此演奏的原因，结果就是画虎类犬。

焦：像您这么严谨而追求作曲家意义的艺术家，对于乐谱版本想必一丝不苟。我很好奇您对扬·艾凯尔“2000年波兰国家校订版肖邦全集”的看法。

傅：这是套真正的经典之作。扬·艾凯尔是非常严格且认真的学者，为了这套校订版，他仔细研究肖邦所有为学生写下不同注解标记的乐谱版本。从手稿、不同印刷版，到所有教学手迹，他全部都了然于心。这实在相当不容易。

焦：肖邦在这些教学手迹中的指示并不一致，从强弱到装饰音都不同，有些还彼此抵触。很多人以此论定他的演奏完全是即兴而为，但又有很多历史故事显示肖邦并不喜欢别人忽略他的指示而“随意”演奏。扬·艾凯尔如何取舍差异呢？

傅：这正是他的杰出之处。为何会有这些不同的教学手迹？原因其实很简单：肖邦可能今天遇到一个学生手指无力，于是在旋律关键段提醒他要加强演奏；明天他可能又遇到一个不懂得弹弱音的暴力学生，所以告诉他要放轻音量。某学生弹太快，肖邦自然告诉他要放慢，反之亦然。这些不同手迹必须看成是肖邦面对不同学生演奏特质时所写下的提

示，对象是“该学生的演奏”，不能完全当作肖邦对“这首作品的诠释”。因此编辑者必须真正了解肖邦，而且要有良好的音乐品味，才能从不同手迹中寻得正确指示。另一方面，若我们总观肖邦的教学指示，有一点在所有版本中始终如一，就是肖邦极为强调“合拍”！在每一个版本中，都可看到肖邦用笔为学生把右手旋律和左手拍子之间的对应画得清清楚楚。这说明了肖邦是非常“古典风”的演奏者，他所继承的是自C. P. E. 巴赫所留下的古典演奏传统。这是肖邦音乐非常基本的要素，可惜现在却不被重视。

焦：很多人都知道肖邦崇敬巴赫和莫扎特，也知道肖邦深具古典精神，但在音乐上却不知如何表现。

傅：你听过兰多芙斯卡演奏的莫扎特《第二十六钢琴协奏曲》吗？她的第一乐章乐句飘逸隽永，华彩乐段更自由发挥，还神来之笔地引了《唐乔凡尼》（*Don Giovanni*，K 527），可说是无上妙品。不仅是我心目中最好的同曲演奏，要说是最好的莫扎特演奏也不为过。然而，我在波兰时朋友告诉我，兰多芙斯卡在演奏莫扎特和巴赫之前竟然是肖邦演奏家——这奇怪吗？一点也不！这正说明了为何她的莫扎特可以弹得这么好！然而，现在时下的肖邦通常弹得过分，莫扎特却弹得单薄呆板，实在难以忍受。

焦：那演奏家该如何决定“弹性速度”的运用？李斯特说肖邦的弹性速度像风拂树梢，枝叶可以迎风招展，树根却必须稳如磐石。但究竟何时可以顺风而行？何时必须坚定不移？

傅：其实演奏者可以从作品本身找到答案。以肖邦《e小调钢琴协奏曲》第二乐章为例，很多人都大量运用弹性速度，觉得可以弹得非常浪漫。然而如果我们仔细检视，便可发现支撑它的所有和声，都在左右手对应中出现。如果要弹出这些和声，就必须“合拍”演奏。这段并非是单纯的主题与伴奏，而是声部对位写作，必须表现出这点才能算是弹出肖邦原意。追根究底，钢琴家必须将作品研究透彻。

焦：一些印刷版为了记谱方便，将肖邦转调中的和弦归类在错误的调性上，扬·艾凯尔版又是如何处理？

傅：这他绝对是根据肖邦手稿校订。这是非常严重的问题，因为同一个和弦在不同调上的意义并不一样。以前许多校订者贪图方便，没有照肖邦原稿印，结果便是扭曲原意。审视手稿可以让我们反省许多错误的“传统”，比方说对肖邦在不同段落中的相同音符乐段的处理。在手稿

中，许多相接的同一音符是分开演奏，校订者却印成连接演奏。像是《第三钢琴奏鸣曲》第二乐章中段，原稿上有些音符连起来，有些则分开。这些都有意义，但很多版本印成一样，那就破坏肖邦的原意。还是一句话，作曲家想要表达的都在乐谱上了，钢琴家要用自己的头脑和耳朵，用心研究乐谱。钻研愈深入，诠释自然能有所本。现在很多人不用心钻研，却是贪图速成，听别人的演奏来学诠释，这是相当错误而危险的行为。录音中有太多不明就里的“传统”，就像“曾参杀人”的故事一样，积非成是之下也能众口铄金，作曲家原意却不见了。

焦：那肖邦对指法的设计呢？演奏者可以更改吗？
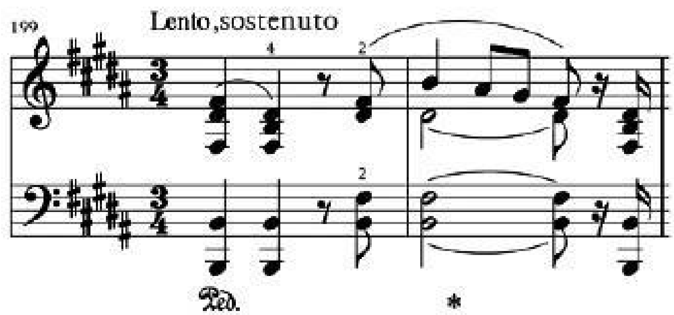
傅：肖邦常给指法，他的指法并不是为了方便弹奏，而是为表现音乐。肖邦就说十个手指并不平均，也不该是平均的，每一个手指都有自己的个性，有不同的意义，说不同的话。借由指法设计，肖邦自然表现出音乐的抑扬顿挫和说话语韵。他会要求用中指接连演奏，或是用食指自黑键向白键滑动等等，这些都是他要的语气。许多时候，我想要表现一段乐句而不可得，往往换了指法，效果就自然出现了。如果演奏者不了解肖邦的用意，不以音乐为目的，为便利演奏而更改他的指法，那也是破坏肖邦的原意。总而言之，真正重要的还是音乐，指法必须为了音乐而设计。像施纳贝尔编校的《贝多芬钢琴奏鸣曲全集》，许多指法看起来困难，事实上却简单，因为他的指法正是照音乐来设计，照着弹音乐就自然出来了。这个道理对所有乐器都适用。比如说贝多芬《第四钢琴协奏曲》第一乐章弦乐进场时，如果乐手用下弓，那怎么样都不能奏出真正轻盈的弱音。

焦：有没有可能作曲家，包括肖邦，自己写下一些互相冲突的指示？
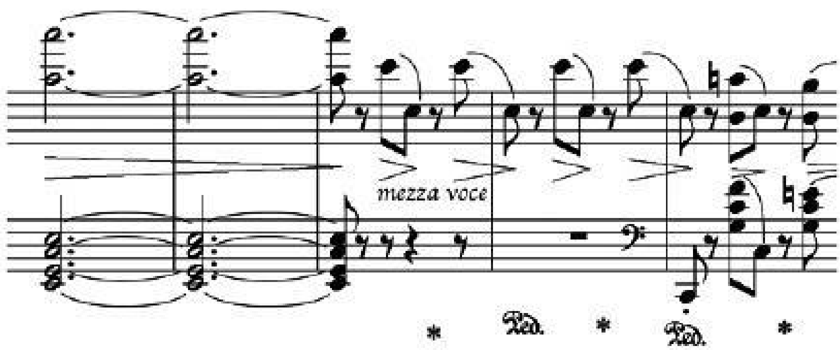
傅：如果对作品了解够深入，这些问题其实会得到解答。以肖邦《幻想曲》为例（谱例1），肖邦在第199至200小节既写了休止符，又写了踏瓣（使声音延长），这不是自相矛盾吗？我以前也觉得这里荒唐，所以没去深究那个踏瓣的用意。但若我们都觉得矛盾，肖邦自己会不知道吗？我后来才了解，这是肖邦的特殊语法。像这一段，这里是一个和弦，用两个踏瓣或一个踏瓣，意义完全不同；两句之间有无休止符，声音也不同。肖邦这样写，是在钢琴上表现他的“配器法”。这段在情感与境界上是天主教的，非常波兰、非常温柔、非常宁静平和，圣母的完美形象，没有基督新教的说教意味。肖邦很多踏瓣和句法看起来似乎互相矛盾，但这些都改不得，因为这都是他的音乐语言和配器。一旦

改了，不但声音不一样，意境更完全不同。像第三《叙事曲》水精灵出场时（第52小节，谱例2），肖邦给的踏瓣设计才能表现波光潋滟又水色相连的感觉。一旦改了踏瓣，变成配合断句，味道就全乱了，成了一个笨手笨脚的水精灵。大家可以比较一下各家版本，再看肖邦的原稿，就可知道其中差异。我必须强调，踏瓣是肖邦作品中的另一个声部，是他的配器法。演奏者一定要虚心体察，用心思考作曲家的意图，而不是为了自己方便而更改用法。

谱例 1



谱例 2



焦：那么对于作品的诠释表现呢？肖邦晚年到英国演奏，在《船歌》尾段该是强奏之处反以弱奏表现，但效果绝佳，成为著名故事。您也会尝试用这种方式诠释吗？反过来说，如果没有这个故事，您会试图想要做和乐谱相反的表现吗？

傅：还是一样，我们必须回到音乐本身，讨论作曲家与作品的意义。肖邦那时身体非常虚弱，所以他小声演奏，但那段弱奏在音乐上的道理和强奏相同。就像若要引人注意，你可以大声呼喊，也可以默然轻语，都可达到强调的效果。像科尔托弹肖邦二十四首《前奏曲》第十二曲，结尾谱上明明标了强奏（ff），他却弹成弱音（pp），音乐的道理却和强奏相同。肖邦很多时候也不给详尽指示，演奏者可由自己的体会来发挥。我们在作曲家面前永远要保持谦虚，但若能深入了解音乐的道

理，就会发现他们仍给很多自由空间，让我们表现原创想法。重点仍是意境能否正确传达，形成有说服力的演奏。

焦：您以前为SONY唱片录过许多肖邦作品，包括一张早晚期作品对照集。一般演奏家对肖邦早期小曲都兴趣缺缺，被您一弹却成为深刻隽永的杰作。

傅：我觉得肖邦早期作品中有很多很有趣的东西。所有大作曲家几乎都一样，早期作品几乎都包含了后来作品的种子。像肖邦的《c小调葬礼进行曲》是他17岁还在学校里的作品，我总觉得它很像柏辽兹，特别是其中的肃杀和高傲之气，非常特别。

焦：很多人认为肖邦是原创但孤立的天才。他影响了同时代所有的人，却似乎不受同侪影响。

傅：肖邦还是受到非常多人的影响，虽然他自己不那么说，而且对其他作曲家几乎没有好话。比方说他不喜欢贝多芬，但你还是可以听到贝多芬对他的影响。肖邦是非常敏感的大艺术家，一定会吸收其他创作，而且是无时无刻不在生活中吸收。只是他始终以极为原创的方式表现，写出来就成为自己的作品，所以那些影响都不明显，但我们不能就说影响不存在。

焦：您是罕见的也是公认的玛祖卡大师，还请您谈谈这奇特迷人的曲类。

傅：肖邦一生写最多的作品就是玛祖卡，将近六十首，等于是他的日记。玛祖卡是肖邦最内在的精神，是他最本能、最个人、心灵最深处的作品；而且他把节奏和表情完全融合为一，这也就是为何原则上斯拉夫人比较容易理解肖邦，因为这里面有民族和语言的天性。我虽然不是斯拉夫人，可是我有肖邦的感受，对玛祖卡节奏有非常强烈的感觉。如果没有这种感觉，不能感受到肖邦作品中音乐和节奏已经完全统一，成为另一种特殊艺术，那么就抓不住肖邦的灵魂，也自然弹不好肖邦。

焦：同是斯拉夫人的俄国，其钢琴学派就对玛祖卡非常重视，我访问过的俄国钢琴家也对您推崇备至。

傅：对俄国人而言，钢琴家能弹好玛祖卡，那是最高的成就。肖邦玛祖卡在钢琴音乐艺术中是一个特殊领域，很少有艺术家能够表现好。无论是老一辈的霍洛维兹，或是年轻一辈，都是一样，把玛祖卡当成至为重要的钢琴极致艺术。

焦：每个人都渴望能弹好玛祖卡，都努力追求，却都抓不住玛祖卡。

傅：所以俄国人觉得玛祖卡很神秘，事实上也的确很神秘。有些人说应该看波兰人跳玛祖卡，认为这样就可体会。我可以说这没有用，因为肖邦玛祖卡并不是单纯的舞蹈。虽然可能某一段特别具有民俗音乐特质，但也只是一小段，性格也都很特殊，不能真让人打着拍子来跳舞。况且肖邦玛祖卡曲中变化无穷，混合各种节奏。一般不是说玛祖卡舞曲可分成马祖尔（Mazur）、欧伯列克（Oberek）和库加维亚克（Kujawiak）这三种吗？但肖邦每一首玛祖卡中都包括这三种中的几种，节奏千变万化，根本是舞蹈的神话，已经升华到另一境界。所以如果演奏者不能够从心里掌握玛祖卡的微妙，那么再怎么弹，再怎么看人跳舞，仍然没有用。

焦：玛祖卡能够教吗？

傅：还是一样，除非已经心领神会，不然我再怎么解释都没用。我教玛祖卡真的教得很辛苦；许多人和我上课学肖邦，他们弹其他作品都还可以，一到玛祖卡就全军覆没。以前有过玛祖卡还学得不错的，过了一段时间再弹给我听，唉，又不行了，只能重新来过。这表示模仿只能暂时解决问题，还是要从心里去感受才行。

焦：其实玛祖卡在肖邦作品中到处可见，只是许多人无法察觉。

傅：肖邦作品中有些段落虽是玛祖卡，但不是很明显，的确比较难察觉。可是很多其实是很明显的玛祖卡，一般人仍然看不出来。像《第二钢琴奏鸣曲》的第二乐章诙谐曲，开头常被人弹得很快，但那其实是玛祖卡！谱上第一拍和第三拍同样都是重拍，就是明确的玛祖卡节奏。肖邦这样写第二乐章，背后也有他深刻的涵义：玛祖卡舞曲代表波兰土地，和代表贵族的波兰舞曲不同。这曲第一乐章是那样轰轰烈烈地结尾，极为悲剧性，音乐写到这样已是“同归于尽”，基本上已结束了。但第二乐章接了玛祖卡，这就是非常波兰精神的写法——虽然同归于尽，却是永不妥协，还要继续反抗！这是肖邦用玛祖卡节奏的意义。如你所说，肖邦作品中无处不见玛祖卡，而他用最多的就是玛祖卡和圆舞曲。这个第二乐章中段，就是圆舞曲，音乐是相当抒情的性格。若是掌握不好这种节奏性格，第二乐章就变得一点意义都没有，只是手指技巧罢了。

焦：肖邦作品中还有哪些是一般人未能发现，但其实是玛祖卡的乐

段？

傅：像二十四首《前奏曲》中第七首和第十首，其实是很明显的玛祖卡；《e小调钢琴协奏曲》第一乐章开头，也是玛祖卡——你听那在第三拍的重音，还有后面的重音和分句，不也是玛祖卡吗！许多指挥不懂这段旋律，指挥得像是进行曲——错了，那不是进行曲，而是舞曲，而且是恢宏大气、非常有性格的舞曲！曲子从头到尾，都有这种隐藏的舞曲节奏感。如果能掌握这种感觉，对它的理解会截然不同。一般人弹这个乐章，一半像夜曲，一半像练习曲；要不是慢的，要不就是快的——这是完全错误的呀！不管是快的或是慢的，里面都要有玛祖卡，都要有舞蹈节奏！

焦：所以钢琴家演奏此曲也不宜太快，不然无法表现舞蹈韵律。

傅：其实谱上根本就没有写要换速度，都是要回到原速。钢琴家如果要维持速度稳定，根本就不应该快。

焦：可惜绝大部分钢琴家都不是这样弹的。我想这或许也就是为何大家都爱肖邦，大家都弹肖邦，弹好肖邦的人却那么少的原因。

傅：肖邦本来就是如此。很少人可以把肖邦“学”好，几乎都是天生就要有演奏肖邦的气质和感受，玛祖卡更是如此。因为肖邦是相当特殊的作曲家，相当特殊的灵魂。李斯特描写得很好，说他有火山般的热情，无边无际的想象，身体却又如此虚弱——你能够想象肖邦所承受的痛苦吗？他是这样的矛盾混合，内心和躯壳差别如此之大。我们从乐谱就能知道他的个性。谱上常可看到他连写了三个强奏，或是三个弱奏，是多么强烈的性格呀！像《船歌》最后几页，结尾之前谱上写的都是强奏，而且和声变化如同瓦格纳，甚至比瓦格纳还要瓦格纳！

焦：很遗憾，这样多年过去，许多人对肖邦还是有不正确的错误印象，以为他只是写好听旋律的沙龙作曲家。

傅：所以我最恨的就是“肖邦式”（Chopinesque）的肖邦，轻飘飘、虚无缥缈的肖邦。当然肖邦有虚无缥缈的一面，但那只是一面；他也有非常宏伟的一面，他的音乐世界是多么广大呀！他的夜曲每首都不同，内容丰富无比。像是作品27的《两首夜曲》，第一首升c小调深沉恐怖，音乐仿佛从苍茫深海、漆黑暗夜里来，但第二首降D大调就是皎洁光亮的明月之夜。两首放在一起，意境完全不同。第二首因为好听，许多人拿来单独演奏，弹得矫揉做作，莫名其妙的感伤——我最讨厌感伤的肖邦，完全不能忍受！肖邦一点都不感伤！他至少是像李后主那样，

音乐是“以血泪书者”，绝对不小家子气！

焦：您提到相当重要的一点，就是肖邦出版作品中的对应关系。扬·艾凯尔曾分析玛祖卡中的调性与脉络，认为同一作品编号的玛祖卡就该一起演奏，不知您是否也是如此。

傅：我一直都是如此。当然不是说玛祖卡就不能分开来弹：肖邦的作品都是说故事，一组玛祖卡就是一个完整的故事，一首则是故事的一部分。至于那是什么故事，就要看演奏者有没有说故事的本领了。

焦：不过您为波兰肖邦协会，用肖邦时代的钢琴所录制的玛祖卡，却没有成组演奏，这是为什么？

傅：波兰本来希望我录玛祖卡全集，但一定要用1848年复原钢琴来弹。那架钢琴很难立即掌握，我最后录了四十多首，有些很好，我就说那你们去选吧！所以这个录音中的玛祖卡就没有成组出现，制作人决定用他们觉得合理的方式来编排，那顺序并不是我设计的。不过我必须说他们的安排还蛮合理，听起来很顺，是有意思的录音。

焦：您用肖邦时期的钢琴演奏，有没有特别心得？

傅：用那时候的钢琴弹，声音像是达·芬奇的素描，比较朴素，但朴素中可以指示色彩，所以这种朴素也很有味道。现代钢琴的色彩当然丰富很多，若能找到好琴会非常理想。可是今日钢琴多半真是“钢”琴，声音愈来愈硬，愈来愈难听，愈来愈像打击乐器，完全为大音量和快速而设计。德彪西说他追求的钢琴声音是“没有琴槌的声音”，肖邦其实也是如此，现在却反其道而行。钢琴演奏是要追求“艺术化”而非“技术化”，而其艺术在于如何弹出美丽的声音，而不是快和大声。钢琴声音该是“摸”出来的，而不是“打”出来的，这就是为何我们说“触键”（touch）而不是击键。最好的钢琴其实在第二次世界大战之前，特别是两次大战中间的琴。你听科尔托和施纳贝尔的录音，他们的钢琴才真是好。

焦：您怎么看肖邦最晚期的玛祖卡，比方说作品63的《三首玛祖卡》。我一直不知道要如何形容它，音乐是那样模棱两可，篇幅和先前作品相比也大幅缩减。

傅：那真是非常困难的作品，第一首尤其难弹。肖邦晚年身体状况很不好，写得非常少，他是能够写什么就写什么，不像有些作曲家要刻意要留下什么“最后的话”。我觉得早期肖邦更加是李后主；到了后期，

他的意境反而变成李商隐了。有次我和大提琴家托特利埃（PaulTortelier，1914—1990）讨论，他就表示他喜欢中期的贝多芬胜过晚期。“就像一棵树，壮年的时候你随便割一刀，树汁就会流出来。”我明白他说的。早期肖邦也是如此，满溢源源不绝的清新，后期就不是这样。他经历那么多人世沧桑，感受已经完全不同。像作品62《两首夜曲》中的第二首，肖邦最后的夜曲，曲子最后那真是“泪眼望花”——他已经是用“泪眼”去看，和早期完全不一样了。

焦：或许这也是很多人不能理解肖邦晚期作品的原因，有人还认为那是灵感缺乏。

傅：李斯特就不理解《幻想波兰舞曲》，不知道肖邦在写什么。其实别说肖邦那个时代不理解，到20世纪，甚至到今天，都有人不能理解。连大钢琴家安妮·费舍尔都和我说过她无法理解它。2010年肖邦大赛居然规定参赛者都要弹这首，这可是极大的挑战呀！

焦：但为什么不能理解呢？是因为乐曲结构吗？

傅：这有很多层面。肖邦作品都有很好的结构，但愈到后期，结构就愈流动，当然也就愈不明显。钢琴家既要表现音乐的流动性，又要维持大的架构，确实不容易。此外那个意境也不容易了解。这就是为何我说晚期肖邦像李商隐，因为那些作品要说的是非常幽微、非常含蓄、极为深刻但又极为隐秘的情感，是非常暧昧不明的世界。

焦：您以李商隐比喻晚期肖邦，我觉得真是再好不过。小时候不懂他诗中的暧昧，印象最深的倒是文字功力。像《马嵬》中的“此日六军同驻马，当时七夕笑牵牛”，那时看了觉得唐代要是有对联比赛，他大概是冠军。高超精致、像对联一样的写作技巧，其实也正是肖邦晚期笔法。他在32岁以后的作品愈来愈对位化，作曲技巧愈来愈复杂，往往被称为是用脑多过用手指的创作。您怎么看如此变化？

傅：肖邦和莫扎特一样，愈到后期愈受巴赫影响。我觉得肖邦之所以会钻研对位法，并且在晚期大量以对位方式写作，是因为对位可以表现更深刻的思考，就等于绘画中的线条和色彩更加丰富。早期作品像是用很吸引人的一种明显色彩来创作，后期则错综复杂，音乐里同时要说很多感觉，而且是很多不同的感觉，酸甜苦辣全都混在一起。所以晚期肖邦真是难弹，背谱更不容易：不是音符难记，而是每一声部都有作用，都有代表的意义，而那意义太复杂了。比如说晚期玛祖卡中的左手，那不只是伴奏而已，其中隐然暗藏旋律。看起来不是很明显的对

位，可是对位却又都在那里。真是难呀！

焦：在音乐史上，谁能说继承了肖邦的钢琴与音乐艺术？

傅：我觉得肖邦之后只有德彪西，再也没有第二个人，而且德彪西是在肖邦的基础上创造出另一个世界。除此之外，肖邦是前无古人、后无来者，永远就只有一个肖邦。

焦：您如何看作品的标题指示？像德彪西《前奏曲》第二册第十一曲《三度交替》（Les tierces alternées），我就不明白为何他会给如此像练习曲的标题。

傅：这是德彪西的幽默风趣，曲子像是猫在玩线球，我们不能太拘泥于标题。德彪西愈到晚年，音乐愈抽象，愈趋线条。所有意境深远的曲子都是线条，都往抽象走。他《前奏曲》的标题都写在曲末，还用括号，表示这是想象的提示。如果第十二曲不叫《烟火》，听起来不也很像练习曲吗？

焦：您教学时运用许多比喻，给乐曲许多想象的提示，但比喻有无可能反而限制了演奏者的想象？

傅：适当比喻很重要，也非常需要。像肖邦的二十四首《前奏曲》，作品本身包罗万象，再怎么想象也无法穷尽音乐的可能性。适当的比喻不会限制，反而会刺激想象。可是我反对“描述性”的故事，像拉赫玛尼诺夫对肖邦《第二钢琴奏鸣曲》第三乐章送葬进行曲的解释：这段是人走到棺前，那段是某某仪式，之后又如何如何……每一乐句他都要给描述性的说明，这反而把肖邦此曲抽象、永恒的大格局给做小了，也就像你所说，限制了演奏者的想象。柏辽兹说得好：“音乐只能表现，但不能描写。”音乐家该深思这句话。

焦：在玛格丽特·隆的著作《在钢琴旁谈德彪西》（Au piano avec Claude Debussy）中，她提到和德彪西一同欣赏某钢琴家演奏其前奏曲《阿纳卡普里山岗》（Les collines d’Anacapri）。她觉得那钢琴家弹得很好，德彪西却不以为然，说：“他弹得吉普赛风多于拿波里风！”隆借此大叹诠释之难为。也借这个例子，既然德彪西写《前奏曲》时音乐已趋抽象，为何他还会这么坚持钢琴家必须弹出特定风情？

傅：这里的关键在于品味。品味虽然难以言说，但好的音乐家和有音乐感的人，一听就可以分出品味的不同。德彪西过世后，科尔托常弹琴给他的遗孀和家人听。有一回德彪西女儿听了他弹，说了一句“爸爸

听得更多”。我完全知道她的意思。德彪西随时在听，捕捉大千世界中最微妙的声音，这也是他的音乐最微妙之处。为何我说德彪西的音乐非常东方？因为如此境界近于中国人所说的“无我之境”，有我又似无我，永远在那里听。我想德彪西的女儿应该就是觉得和她父亲相比，科尔托弹得太明确，但音乐境界应该要更高更远。这是美学上极高的境界，不是一般人能够体会的。
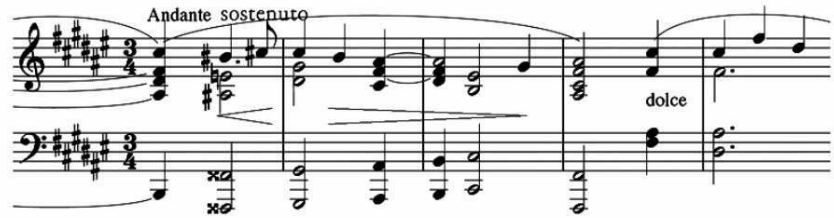
焦：您也很重视作曲家之间的相互影响？

傅：当然，因为很多作品的内涵其实是从其他作品里化出来的。像肖邦的《幻想曲》在其作品中显得独树一格；我以前就觉得奇怪，为何肖邦会写下这部作品。结果有天在音乐会中听到柏辽兹的《凯旋与葬仪交响曲》（*Symphonie funèbre et triomphale*，Op. 15），赫然发现它和肖邦《幻想曲》颇有相似之处。回家连忙查询资料，果然发现肖邦在写作《幻想曲》不久前曾听过这部作品的预演，而那也是肖邦最后一次出门听音乐会，两者可能有关。此外，我觉得肖邦《船歌》和柏辽兹歌剧《特洛伊人》（*Les Troyens*）中，狄朵女王（Didon）与埃涅阿斯（Énée）的爱情二重唱也是互为关系：两者都是船歌，调性也相同；柏辽兹是降G大调，肖邦是升F大调，基本上是一样，而且肖邦《船歌》其实也是一段二重唱。大家可以比较听听。
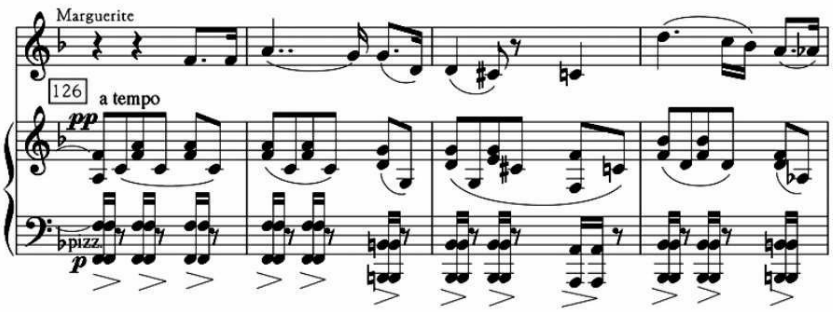
焦：我知道柏辽兹是您心目中的英雄，可否请您特别谈谈他？他也是知音难寻，其创见至今似乎都没有受到世人的真正理解。

傅：柏辽兹真是伟大的作曲家！他的音乐可有真正的大格局，旋律张弛收放间尽是天宽地阔，心灵所至得以穷究宇宙永恒的奥义。就拿歌德《浮士德》的玛格丽特而言，李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》中的玛格丽特形象已经极为动人（谱例3），但柏辽兹在《浮士德的天谴》（*La damnation de Faust*，Op. 24）中玛格丽特唱的浪漫曲《热切的爱之火焰》（*D'amour l'ardente flamme*，谱例4），境界却更为不凡。这就像王国维在《人间词话》中论宋徽宗与李后主。宋徽宗能够自道生世之戚已属不易，但李后主则有担荷全体人类罪恶之意，其境界高下自然不同。[3]我不是说李斯特不好。无论就“音乐家”或是“人”，李斯特都足称伟大；然而就艺术境界而言，柏辽兹不仅有超越时代的不凡识见，更有一些旁人难及的天赋感应，能和天地古今沟通。这就是言语无法形容的高超境界了。

谱例 3



谱例 4



焦：不只柏辽兹，我发现您所喜爱的作曲家，如莫扎特、肖邦、舒伯特、德彪西等，他们的作品都有这种天人感应的特质。

傅：正是如此。柏辽兹的作品有非常强的原创精神，每部作品都不同，绝不自我重复。他就像自己笔下的预言女卡桑德拉。时人觉得他的构想疯狂，现在却证明他的远见。

焦：但柏辽兹也有相当古典的一面。他的《夏夜》（Les nuits d'été，Op. 7）均衡优美，他对歌剧创作的理念甚至以格鲁克为本。

傅：当然。所有好的作曲家都有古典和浪漫两面。柏辽兹之所以尊崇格鲁克式的歌剧理念，正是因为他的概念在追求纯粹的戏剧。就这点而言，柏辽兹绝对正确。

焦：想必您认识柏辽兹专家柯林·戴维斯（Colin Davis，1927—2013）爵士了。

傅：是的。我还记得我1969年在伦敦听他指挥全本《特洛伊人》，那是最让我感动的音乐经验。我听完后深受震撼，在座位上泪流满面，久久不能起身。即使回到家，心中仍然都是柏辽兹的音乐，根本不能平息。几天后我要出国演奏，还是不能忘怀，后来干脆在飞机上写信给戴维斯诉说我的感想，一写写了四十几页！我猜戴维斯收到信也吓到了，四个多月后回信给我。他的字迹一如他的音乐，端正而大气。

焦：您如何看从古典过渡到浪漫时代的贝多芬？

傅：了解贝多芬最好的方法，就是研究他的歌剧《费德里奥》。他一直为它挣扎、奋斗、努力。对贝多芬而言，这不只是一部歌剧，而是他人文主义精神与人生哲学的缩影，最终要解放人类。这种精神受亨德尔影响很大。现在人大概都忘记了，在贝多芬的时代，海顿、莫扎特、格鲁克、贝多芬等等，最崇拜的音乐家就是亨德尔。贝多芬第四号钢琴协奏曲第三乐章终尾的欢腾，那种音型与节奏，就得益自亨德尔《弥赛亚》（*Messiah*）甚多。同样的结尾在贝多芬很多作品中都出现。中年的贝多芬是相信人定胜天的人，只是到了晚期他还是“屈服”了。我是以欣赏的角度来看贝多芬，但我不是最喜欢他；他的音乐有太多“主义”在里面了。关于这一点，古尔德的观察很妙。他举了《皇帝钢琴协奏曲》第一乐章第二主题当例子。这段音乐有什么好？别人这样写都不好，但贝多芬写就好。为什么呢？因为贝多芬相信，他说的每一句话都是重要的、有意义的。就是这种精神和魄力，让这段音乐在作曲家强大的意志力下显得不同。如果音乐家能够表现出贝多芬的精神，展现他的理想主义，像富特文格勒和费舍尔合作的《皇帝》，那就能成就真正辉煌大气的演奏。

焦：您的艺术学贯中西而卓然成家，我好奇哪些人事影响了您的艺术呢？

傅：在我心中，最伟大的表演艺术家是富特文格勒。他的音乐正是大气而深邃，也能和宇宙自然沟通。他的演奏之所以伟大不凡，就在于其乐句发展完全根据和声基础。纵使乐想如天马行空，演奏本身仍然稳重内敛，也造就他独特的音乐魔力。他的演奏次次不同，却万变不离其宗，都有完整的思考逻辑与神秘的音乐感应。鲁普是我最好的朋友，阿格里奇也是，经过这么多年风风雨雨，累积下来的友情自是弥足珍贵。以前和巴伦博伊姆曾经天天见面，一起辩论莫扎特钢琴协奏曲的性格和诠释。那是段非常具有启发性的经验。当然，像克莱伯的演奏，是听过就不会忘记的音乐魔法。这些都影响我很大。

焦：有没有您特别喜爱的钢琴演奏呢？

傅：有一个演奏，这么多年来一直时时出现在我心中，久久不失其魅力，就是布里顿为皮尔斯（Peter Pears，1910—1986）伴奏的舒伯特艺术歌曲《美丽的磨坊少女》和《冬之旅》。因为他不是以一位钢琴家在演奏，而是以作曲家来演奏！没有任何人像他这样演奏舒伯特了。这是真正一位大作曲家在弹另一位大作曲家的作品。布里顿将舒伯特曲中每

一个和弦的连接与转换都弹得清楚分明，旋律行进与和声配置都清晰无比。听他弹舒伯特好像在听一个人声合唱团，节奏生动有节，旋律歌唱更是连绵不绝，完全让音乐自己说话。这是我极为佩服的演奏，奇妙的音响永远不会在我耳中消失。

焦：最后想请教您对于东方音乐家学习西方音乐与文化的看法。现在愈来愈多东方音乐家在西方世界出头，但是年轻一辈认真研究中西文化者却不多，等而下之者甚至以卖弄东方风情为尚。您如何看待这个现象？

傅：中国人学西方音乐，必须先学好自己的文化。毕竟我们的文化是那么深刻而丰富。先站稳自己的立足点，才能更深刻地去理解其他文化内涵。像德彪西的作品，他一开始写《版画集》（*Estampes*），后来写《意象集》（*Image*）。两者的标题都在乐曲之前，但《意象集》却加了括号，告诉你这是可有可无。到了《前奏曲》，标题不但加括号，还放到曲尾，甚至后面还加了删节号（……），似乎随便由演奏者去想。最后他写《练习曲》，连标题都没有了！就好像由绘画到书法一样，从图像到线条。德彪西的美学发展到最后，愈来愈抽象，精神完全是东方的“无我之境”。如果演奏家能了解东方美学精髓，反而能更深入德彪西的世界。中国人不见得一定更能比西方人了解西方音乐，但绝对能深入其精神与美学，甚至了解更为深刻。对年轻一辈的音乐家，我想说的是真正好的艺术定是出自千锤百炼，演奏家唯有追求音乐，最后才能得到音乐，从没有说追求名利而能得到音乐的。“成名”和“有成就”是两回事；现在太多人心里只想着要成名，却忘记了音乐艺术。若要追名逐利请走他路，学音乐就是要以音乐为出发点。即使得不到名利，却一定能得到一个无限美好的艺术世界。这是何等幸福啊！

焦：您是许多国际大赛的评审，想必对这些一心只想成名发财的演奏家感慨良多。

傅：谢尔曼说得很好，钢琴比赛本来是给年轻钢琴家展现自己音乐特质的场所，现在为了得名，选手讨好评审，反而以评审的口味演奏。这算是哪门子比赛？说得难听些，这是卖淫。评审应该要能够辨识出参赛者真正的艺术才华，而不是选出一个个没有个性的“完美”庸才。

焦：追求艺术是那么个人的事，自然也是孤独的事。多少人能舍掌声而就孤独呢？

傅：所以我说在音乐世界里，我不是成功者，而是永远的探索者。

当音乐家永远是孤独的，因此也需要耐得住孤独。这是对自己的考验。就像杜甫所说的“文章千古事，得失寸心知”，对于艺术永远要戒慎恐惧，永远努力不懈。然而，这也就是为何伯牙子期的故事能够千古流传。在孤独的艺术世界里，只要能遇见一个知音，就是世上最珍贵的事。

注释：

1柴科夫斯基，波兰钢琴家、作曲家。因身为犹太后裔，为躲避战乱而迟至11岁才开始习琴。他曾于巴黎师事列维，1950年回到波兰后则和什皮尼亚尔斯基（Stanislaw Szpinalski，1901—1957）等人学习。1955年在肖邦大赛获奖后至比利时随阿斯肯纳瑟（Stefan Askenase，1896—1985）学习，1956年获得伊丽莎白大赛第三名。具有惊人的记忆力，也热爱作曲。1982年因癌症病逝于英国牛津。

2Janusz Ekiert, The Endless Search for Chopin: The History of the International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw.（Muza, 2010）

3王国维原文如下：尼采谓：“一切文学，余爱以血书者。”后主之词，真所谓以血书者也。宋道君皇帝【燕山亭】词亦略似之。然道君不过自道生世之戚，后主则俨有释迦基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。

殷承宗

Yin Cheng-Zong, 1941—



1941年12月3日出生于中国厦门鼓浪屿，殷承宗7岁开始学琴，7岁举行独奏会，12岁就读上海音乐学院附中，六年后至苏联学习，师事克拉夫琴科（Tatiana Kravchenko，1916—2003）。他曾获1959年维也纳第七届青年联欢节钢琴比赛冠军与1962年第二届柴科夫斯基大赛亚军，成果辉煌。在“文化大革命”时期，他改编创作《红灯记》钢琴伴唱，主创并首演《黄河》钢琴协奏曲，在特殊时代使钢琴火种得以保存。1983年他移居美国，同年秋天在卡内基音乐厅举行个人独奏会，深受好评。2002年他引进第四届柴科夫斯基国际青少年音乐比赛，担任评委会总主席，是中国钢琴家在世界乐坛的代表人物。

关键字：鼓浪屿 教会 上海音乐学院学习 中央音乐学院学习 克拉夫琴科 圣彼得堡音乐学院学习（钢琴、室内乐、伴奏、钢琴史和音乐史、

艺术环境、生活环境）顾圣婴 俄国艺术的核心美学 莫斯科音乐学院 1959年维也纳青年联欢节比赛 李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》1962年柴科夫斯基大赛 1966年柴科夫斯基大赛 涅高兹 戈登维瑟 柴科夫斯基（《杜姆卡》《四季》）勃拉姆斯《七首幻想曲》肖邦《幻想曲》俄国犹太人血统 钢琴伴唱《红灯记》《黄河》钢琴协奏曲 审查《十面埋伏》（中国古曲钢琴改编）赴美发展 德彪西 拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》舒伯特 莫扎特 德奥作品与结构 京剧“十欲大法”东方人学习西方音乐

访谈时间、地点：2003年11月，纽约；2018年6月，鼓浪屿

焦元溥（以下简称“焦”）：非常高兴能在鼓浪屿访问您。以前只知这里是“钢琴之岛”，但亲眼一见，才发现这真是个可爱的地方。

殷承宗（以下简称“殷”）：鼓浪屿真的很和善可爱，但我成长的历史环境很恐怖：先是第二次世界大战，然后国共打仗，我小时候一天到晚躲防空洞。飞机从金门起飞，一分钟就到鼓浪屿，有次居然派了三十八架来炸，你说可怕不可怕！还好驾驶员有良心，炸弹多半掉在海里，只把贫民窟那条街给炸了。有次我听到警报，看到两个黑东西从天而降，吓得连跑带滚躲到防空洞，果然家里院子被炸出两个大坑，离厨房只有几米而已。要是再近一点，恐怕我就没命了。

焦：这么可怕啊！这样您还有心情学音乐吗？

殷：即使如此，想到童年，还是觉得很美好。我们家院子大，每到周末，很多小孩来我们家玩。我们孩子周日上午去教堂，我和哥哥组织了少年合唱队唱歌，之后到海边游泳或玩球。鼓浪屿有十三座外国领事馆，加上教会，西方音乐很普及。我唱着唱着，把三百首赞美诗都背了下来。到了列宁格勒（圣彼得堡）音乐学院上和声课，才第二堂，老师就说我不用学了，因为和声规律都在赞美诗里，那等于是我的母语，不用数算和声级数就知道如何进行与解决。

焦：难怪鼓浪屿不过两万人口，却出了那么多音乐家。

殷：我想鼓浪屿对西方古典音乐的爱，确实远近驰名。金门对厦门以前有广播宣传，早上5点就开始。但“文革”时期，某天广播内容突然变成《风流寡妇》和肖邦《练习曲》，想必知道古典音乐在这里被禁了，所以用它来软化我们。我哥说以前宣传的片头是瓦格纳的《双鹰进行曲》（*Unter dem Doppeladler*，Op. 159）。有次他在家播唱片，里面

就有这首，大家听了面面相觑，哈哈。

焦：我都不知道有这样的事！那您小时候，岛上有音乐会吗？

殷：倒没有音乐会，但每逢圣诞节和复活节，教会演神剧（清唱剧），我们兄弟姊妹都会参加，我从童声女低音唱到女高音，会弹琴之后也帮忙伴奏，后来还有腰鼓队。岛上业余音乐爱好者很多，抗战结束后尤其兴盛过一阵子，常有家庭音乐会。1949年之后时代又变化，才开始减少。

焦：要从如此温馨的环境中离开，到上海学钢琴，应该非常不容易。

殷：我12岁一个人拎着箱子、一把伞，就这样出门了。鼓浪屿是个摇篮，但我知道，不离开就不能走专业。我和家人说别送我，我不会回头——真不能回头，不然就走不了了。我带着厦门音协给我的二十五块钱，走了五天才到上海。公路和船多被封锁，主要走土路，到第四天才有火车。在鼓浪屿我没坐过车，这一路上晕车晕得乱七八糟。家里有抽水马桶，外面旅社仍是茅坑，居然也一路撑过来，可见下了多大的决心。

焦：现在大概很难想象如此刻苦的学琴。

殷：我最近翻到当年在上海的成绩单，每项成绩都好，但导师写了一句“不注意个人卫生”。为什么呢？我那时没钱，只能花一毛五分买稻草，用布包了当床垫。稻草掉到下铺，同学就和老师告状。我夏天也不睡宿舍，常铺了席子睡琴房。那时没有电话，写信两周也不见得能到，就刻苦心志于学习。

焦：您到上海后不久，又至中央音乐学院就读，这段时间接受的是怎样的钢琴训练？

殷：我到上海先和马思荪老师学，后来很幸运地和四位苏联老师学。最先我和奥伯林的助教谢罗夫（Dmitri Serov）学；他的祖父便是大名鼎鼎的俄国大画家谢罗夫（Valentin Serov，1865─1911）。我在鼓浪屿只弹到车尔尼《练习曲299》，谢罗夫看我技术只到这样，就要我练肖邦和莫什科夫斯基（Moritz Moszkowski，1854─1925）的《练习曲》。后来我到天津（中央音乐学院该时所在地）和来自格尼辛音乐学院的塔图良（Aram Tatulian，1915─1974）学，他要我练车尔尼《练习曲740》，继续提高我的技术水平。他是戈登维瑟的学生，也继承那一

派的教法，一首车尔尼要我转三个调弹，或是巴赫要我单独弹某一个声部，当时真是折腾死人，不过后来就知道受益良多。在上海我还跟过一位阿莎曼诺娃女士（Madame Ashamanova），她是芬柏格的学生，先生是作曲家。她是很好的老师，非常照顾我，让我在她家拼命练。后来，当时在中央音乐学院任教的克拉夫琴科，到上海讲学发现了我，我就在中央音乐学院和她从1958年学到1960年。所以我虽然起步晚，12岁才真正接受专业训练，但幸亏有这些严格老师，我仍在15岁前就奠下扎实的技巧基础。如果没有这段日子，我在苏联根本没办法跟得上那样快速的学习。



与恩师克拉夫琴科合影（Photo credit：殷承宗）

焦：当初您怎么到圣彼得堡（列宁格勒）的？

殷：那时中苏关系已经不好，原本要去的留学生只剩三分之一。我因为要参加国际比赛，非得过去。列宁格勒音乐学院管乐很强，所以中央音乐学院的管乐生都往那里送，我只分到去敖德萨，和钢琴家莫古里维斯基（Evgeny Moguilevsky，1945—）的父亲学。他教得非常好，但我只待了一个月。当克拉夫琴科知道我被分到敖德萨，就和苏联文化部力争，我于是转到圣彼得堡。

焦：克拉夫琴科曾和谁学过？

殷：她的学习经验很有趣。她的母亲是埃西波娃的学生，家里就有

很好的音乐传统。她中学研习小提琴，到大学才专注于钢琴，成为奥伯林第一位学生，也和奥伯林的老师、伟大的伊贡诺夫学过。和克拉夫琴科学，也就学到俄国钢琴学派最正宗的传统，得到俄国音乐与文化的真传。她的课总是以音乐内容和形象来启发，让学生对音乐以及所演奏的作品产生高度兴趣。如此一来，学生不觉得是在啃音符，而能潜心钻研乐曲的情感与意义——那是无论如何思考搜索都无法穷尽的！我至今都还悠游于她所开启的音乐宝库之中。

焦：在苏联最具文化传统的圣彼得堡学习，我想您一定特别有体会。

殷：那真让人眼界大开。除了克拉夫琴科，那时还有两位老师对我影响很大：一是教室内乐的芬达明丝卡雅女士（Madame Fundaminskya），一是教伴奏的瓦赫曼女士（Madame Wachman）。室内乐老师开启我对德国曲目的认识与了解，伴奏老师则让我从不同角度深入俄国文化。瓦赫曼的先生是马林斯基剧院的指挥；她要学生都能弹伴奏，还要能唱柴科夫斯基和拉赫玛尼诺夫的艺术歌曲，让我真正了解俄国文学和音乐的艺术。我们也学了很多格里格和李斯特的歌曲。当时苏联培育人才真是不遗余力。在室内乐班上，老师带我们走过贝多芬所有的小提琴奏鸣曲和三重奏。无论是视奏或正式演出，都有器乐老师在场与学生合奏，我若弹钢琴四重奏就会来一组三重奏。伴奏课也一样，都有声乐家和我们练习。我毕业考弹了勃拉姆斯的《钢琴四重奏》和舒曼《诗人之恋》呢！此外，和声老师既然不用教我和声了，就特别开班教我作曲。我完全乐在其中，又学了一学期声乐，离开苏联前还向伴奏老师的先生学指挥。

焦：您的兴趣与学习真是相当广泛。

殷：若非中苏关系恶化，我铁定会再回去学作曲和指挥！我也和学生说，弹钢琴最好能会声乐、能唱歌，这对形塑乐句实在太有帮助。不过，如同我刚刚所讲，圣彼得堡的学习最重要的是给我开阔的眼界：马林斯基剧院的歌剧和芭蕾、穆拉文斯基（Evgeny Mravinsky，1903—1988）指挥的列宁格勒爱乐、冬宫美术馆、各式各样的博物馆和美术馆，那真是有文化氛围的地方。柴科夫斯基大赛后，圣彼得堡小歌剧院（现在的穆索斯基剧院）的负责人还为我在二楼留了贵宾席，说我随时都可以去听演出。如此艺术环境，现在真是无法想象。

焦：圣彼得堡艺术环境很好，但生活环境呢？

殷：那就不算好了。那时为了练琴，着实吃了不少苦。苏联官方不准中国留学生住在一起，于是我和三个声乐系学生住。他们晚上不睡，早上不起，我早上要练琴，他们就揍我。最后我找到市外的红十月钢琴厂，工人6点下班，我可从6点练到12点。有次赶末班车回家，不慎被车门甩下来，那伤到现在都有后遗症。我后来在歌剧院找到教室，总算可以比较方便地练习。

焦：薇莎拉兹说她非常怀念那时的中国学生，各个领域都是，不只素质高，修养更是好。当年的留苏学生都是什么样的人呢？

殷：她认识的想必是莫斯科的留苏学生，也真是如此。那时大家思想单纯，为了国家而非金钱留学，非常用功。薇莎拉兹小我一岁，我们在维也纳青年联欢节和柴科夫斯基大赛都遇到，都是参赛者中年纪最轻的一群，算是很有缘分。

焦：她对顾圣婴老师也有很深刻的印象。

殷：顾圣婴1957年准备青年联欢节大赛时待过莫斯科，应该是那时认识的。那时的中国人真是有名的用功，每天可以练到十个小时以上，还练到晕倒。薇莎拉兹看了应该也蛮有感触的。

焦：经过这么多年的钻研与累积，对您而言，俄国艺术的核心美学是什么？

殷：那是巨大、丰厚、沉重、色彩丰富的美学。这和历史与地理都有关系。俄罗斯幅员辽阔。那时我从北京坐火车到莫斯科，得花上八天，光绕贝加尔湖就花了三天，若到圣彼得堡还要再一天，从此知道为何俄国音乐常见拉不断的绵长旋律。俄罗斯历史相当有悲剧性，近代尤其惨烈，但民族性很热情（至少以前如此），浪漫也爱喝酒，这反映在浓重的色彩与深厚的音色。俄国画鲜明写实，你看列宾（Ilya Repin，1844—1930）的作品就知道了，尤其是《伊凡雷帝杀子》。我也很爱列维坦（Isaak Levitan，1860—1900），觉得拉赫玛尼诺夫许多乐曲都能和他的画作连结。他的《涡流旁》（又称《深渊》或《独木桥》），风景能画得那么沉重，感染力那么强大，天仿佛要压下来，看了很受震慑。[1]此外，这也有个人影响在其中。比方说彼得大帝，身高超过两米。我去他在里加的别墅，看到他的靴子简直可以当我的裤子，还有巨大的床，多少也更了解圣彼得堡为何是这样的格局。我建议大家一定要亲自到俄罗斯，才能真正感受这个国度所孕育的美学。

焦：就您的观察，圣彼得堡音乐人才这么多，俄国钢琴学派最早也在圣彼得堡奠基，可是为何后来重心变成莫斯科？

殷：这就是苏联中央集权的结果，人才都往首都调。马林斯基剧院向来芭蕾最好，可是一旦出了顶尖好手，往往就被送到莫斯科大剧院。不过即使如此，圣彼得堡音乐学院底子还是好，仍是人才辈出。当年埃西波娃留下来的影响还在，院里历年来也有不少有名教授，像尼古拉耶夫（Leonid Nikolayev，1878─1942）、萨夫辛斯基、谢列布里亚科夫（Pavel Serebryakov，1909─1977）等等。我还听过戈鲁伯夫斯卡雅（Nadezhda Golubovskaya，1891─1975）的演奏，我到现在都忘不了，钢琴在她指下能发出何等柔美的声音！平心而论，就钢琴和小提琴等项目，莫斯科音乐学院会比圣彼得堡音乐学院好，但在作曲和声乐这两项，圣彼得堡还是更优秀。毕竟，穆拉文斯基和列宁格勒爱乐也还在这，圣彼得堡又是俄国文化重镇，音乐厅远多于莫斯科，索科洛夫还不是从圣彼得堡出来的！除了他，圣彼得堡音乐学院还出了第二届柴科夫斯基小提琴大赛冠军古特尼科夫（Boris Gutnikov，1931─1986）以及次女高音奥布拉茨索娃（Elena Obraztsova，1939─2015）等人，还是人才济济。

焦：克拉夫琴科也是圣彼得堡人吗？

殷：她刚好反其道而行。她是莫斯科人，莫斯科音乐学院研究生毕业，还是莫斯科爱乐的独奏家，1950年甚至来过中国演奏，但她很明白莫斯科音乐学院王牌教师太多了，于是改到圣彼得堡发展。她来中国三年，一下收了刘诗昆、李名强、顾圣婴和我四人，而我们四人都是大赛得主，她一下子声誉鹊起。就后来发展而言，她门下一共教出我、特鲁尔（Natalia Troull，1956─）和米舒克（Vladimir Mischouk，1968─）三个柴科夫斯基大赛第二名，在圣彼得堡音乐学院无人可比，当年确是考虑正确。不过，她的钢琴既然是由母亲启蒙，而其母又是埃西波娃的学生，以学派算来也算是落叶归根了吧！

焦：从您正式学琴到荣获柴科夫斯基大赛第二名不过短短八年，这除了惊人天分更是用心学习，想必学校的要求也很严格扎实。

殷：我是以大学生身份入学，所以政治、美学、俄国文学等全部都要学。那时候音乐学院的训练的确严格，就钢琴来说，几乎每两周就得学好一首大作品。其实我还在北京和克拉夫琴科学的时候，她就常要求我在二十四小时内背好一首肖邦夜曲。学校还要考“视谱”，考试是给你一首两页巴洛克时代，类似斯卡拉蒂的作品，让你在走廊上背，一个小

时后就得在钢琴上弹出来！考试时只要能弹完，就可得最高分五分，那一年全校只有我一个能把乐曲背着弹出来，我就得到最高荣誉5+了。

焦：《见证》中肖斯塔科维奇曾讲述他在圣彼得堡音乐学院的学习经验，我读的时候还不太相信，没想到都是真的！

殷：我们还得考钢琴史和音乐史呢！那种考法可不是背书就可以了。举例而言，考试会问“贝多芬第几号奏鸣曲的第几乐章是什么调”，“柴科夫斯基歌剧《尤金·奥涅金》第一个音是什么音”这种问题。

焦：贝多芬那题非得读过乐谱或听过演奏才能知道了，但《尤金·奥涅金》那题有什么难的呢？不就是开头的序奏吗？

殷：哈！错啦！我们当学生的时候也都以为《尤金·奥涅金》第一个音就是开头那段弦乐；不不不，在那段旋律之前，乐团有个轻轻的低音提琴拨奏——那才是第一个音！歌剧院演出一开始总是乱哄哄，根本不可能听到那拨奏，所以这还是没看总谱就不会知道的奸诈题目呀！

焦：您到了苏联之后进步神速，但早在1959年的维也纳青年联欢节就已得到冠军。

殷：我和纳谢德金（Alexey Nasedkin，1942—2014）同获冠军。那次比赛很有趣，我第一轮比赛时发高烧，负责接送的人又记错时间，明明是六点比赛，他两点就把我送到会场。那时一位服务人员看我状况不好，给我一些药吃，结果我一吃就睡，睡了三个小时，醒来不久就得上台了，所幸弹得不错。首轮弹完大家都抱怨地板滑，但没人想办法解决，我第二轮就带了条小地毯铺在琴椅下，弹得稳稳的，评审都给了十分满分，最后得到冠军。那时莫斯科音乐学院的院长和我老师说，比赛冠军给个拿小地毯的中国小男孩抱走了。

焦：伊贡诺夫派对李斯特格外有心得，您又对他的《b小调钢琴奏鸣曲》特别拿手，既是当年参加柴科夫斯基大赛的曲目，近年也发行新录音。可否谈谈您的诠释？

殷：我年轻时演奏特别热情，但对于如此庞大的曲子，总不能一味爆发热情。克拉夫琴科就说，她的教法是把我一些“不需要的热情”节制住。不只如此，她总是在过滤我的演奏，把“不需要的东西”拿掉。

焦：伊贡诺夫派是以浮士德传说来解释此曲吗？

殷：是的。我的老师说要了解李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》，就必

须了解歌德《浮士德》。其实不只是这首奏鸣曲，李斯特很多作品，包括两首钢琴协奏曲，都有浮士德传说的身影。我初二左右和塔图良学习时，就看了郭沫若的译本。他那文言文式的翻译读来真是苦不堪言。我也没时间好好读，还是利用练哈农练习曲的时间，把《浮士德》放在谱架上看！倒是我1958年在罗马尼亚看了古诺（Charles Gounod，1818─1893）的歌剧《浮士德》，留下很深的印象。不过，真正让我了解如何掌握并如何在舞台上表现它的，则是另一次歌剧欣赏的经验。

焦：也是《浮士德》吗？

殷：是比才的《卡门》！那是保加利亚著名男高音乌祖诺夫（Dmitri Uzunov，1922─1985）来马林斯基唱男主角霍赛。卡门个性不变，真正有个性发展的是霍赛，从内向单纯的军人变成越货杀人的罪犯。乌祖诺夫的演唱特别能掌握戏剧发展，不但情感表现强烈，可贵的是音乐线条特有章法。我那时看完《卡门》，回去就和同学说：这下我知道怎么弹李斯特奏鸣曲了！

焦：那您怎么诠释这部作品？开头主题必定是梅菲斯特的化身吧！

殷：那是梅菲斯特对浮士德的诱惑。克拉夫琴科要我尽量弹得邪恶，要表现出梅菲斯特的阴险奸诈，盘算诡计的冷笑。

焦：那中段的新主题呢？结尾前一大段八度又是谁的胜利？

殷：中段的新主题，我觉得是玛格丽特的忏悔。至于那段八度，要说是谁的胜利确实很难下定论，因为此曲确实是神魔交战，势均力敌。

焦：最后那声低音不是很邪恶吗？您觉得魔鬼赢了吗？

殷：我倒不这么想。我觉得魔鬼已经远离，那声低音是非常具体的，描写浮士德最后断了气。毕竟那是接在像灵魂出窍的高音部和弦之后。

焦：请谈谈您那届柴科夫斯基大赛吧！对苏联而言，那届应该政治压力很大，上一届输给美国，这一届奥格东又要来比。



柴科夫斯基大赛主席肖斯塔科维奇颁奖予殷承宗，后立者为第一届第二名弗拉森科（Photo credit：殷承宗）

殷：其实奥格东并非压力的来源，真正的原因还是第一届输给美国，于是苏联当局非得逼阿什肯纳齐参赛不可，好把第一名留在苏联。那时不只逼阿什肯纳齐，还逼巴什基洛夫，不过巴什基洛夫说什么也不肯比就是了。奥格东虽然有名，可是比赛弹得不好，弹完第一轮还飞回英国弹独奏会，根本不专心，特别是弹柴科夫斯基。他第二轮弹《G大调大奏鸣曲》第一乐章，弹得乱七八糟。第一轮弹《杜姆卡》（*Dumka*，Op. 59），结尾根本乱弹。那时主审吉列尔斯气得差点摇铃把他从台上轰下来！进决赛的时候，他只排在第九。

焦：弹得这么糟，怎么还会得到第一名呢？

殷：因为他前两轮也各有一首表现特好的演奏，第一轮是李斯特的《钟》（*La Campanella*），第二轮是拉威尔的《绞刑台》（*Le Gibet*），大概这样才保住了晋级资格。不过他决赛的柴科夫斯基和李斯特《第一钢琴协奏曲》都弹得非常好，就这样后来居上夺得冠军。

焦：奥格东和阿什肯纳齐都是身经百战的老手了，您那时才20岁，能和他们对抗，想必实力更为惊人。巴什基洛夫还曾和我特别称赞您当时弹的莫扎特《C大调奏鸣曲》（K 330）。

殷：巴什基洛夫是老朋友了。他比我大十岁，我15岁就认识他了：那时他得到隆—蒂博大赛冠军，和伊凡诺夫（Konstantin Ivanov，1907—1984）带苏联国家交响乐团来北京和天津演奏拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，弹得真是好。我比赛那时很闷热，但我弹了莫扎特后，许多听众都说音乐厅亮了起来，突然神清气爽。我的莫扎特和几首练习曲都得到极高评价，第一轮弹完名次排在第一，第二轮结束我也名列前茅；俄国人要拍纪录片，就已经在拍我、阿什肯纳齐和后来得到第四名的女生，认为我们会是前三名。奥格东还是后来补拍的。不过准备决赛时倒是犯了个错误：第二轮结束后，克拉夫琴科好心安排我到苏联参赛者住的森林别墅里。虽然吃得很好，但一时改变环境总是不适应。那里钢琴很硬，弹了伤手，环境也比较潮湿，我睡得不是很好。克拉夫琴科知道我会晕车，比赛前两天又把我接回莫斯科，但这下子我又得适应新环境了。

焦：这影响到您的协奏曲表现吗？

殷：其实没有。真正吃亏的，是我之前从来没和乐团弹过协奏曲。当时中国没有条件，不像苏联选手在比赛前就有很多和乐团合奏的机会。我第一次弹协奏曲，就要和康德拉辛和莫斯科爱乐合作，还是柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》和拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》。克拉夫琴科拜托康德拉辛特别听我弹了一次，了解我的速度。不过他基本上还是那样指挥，我得照他的意思。协奏曲我们合得很好，但我一开始的柴科夫斯基第一没能完全施展开，到拉赫玛尼诺夫才真正挥洒自如。

焦：那时中苏两国交恶，您还能杀出重围得到第二名，实在不容易。

殷：那段日子的确艰苦，常听见中国人挨打。学校上政治课，也得和俄国同学辩论。克拉夫琴科其实是党委书记，但她很有智慧，不和我谈政治。不过很多评审还是很支持我，不只奥伯林力挺，卡巴列夫斯基（Dmitri Kabalevsky，1904—1987）还说非得给我第一名呢！费利尔之后写了不少文章，特别称赞我弹的柴科夫斯基，认为我弹的大奏鸣曲和《杜姆卡》是真正出于内心的表达，具有优美的歌唱性和音色。

焦：当年既然有那么多评审力挺，势必很难排出名次吧！

殷：何止难排呀！决赛完评审吵到半夜两点，最后一直闹到克里姆林宫去。后来大概是为了拉英美的关系，才让奥格东和阿什肯纳齐并列第一，我和美国的斯塔尔（Susan Starr，1942—）并列第二。后来中苏

两国关系就完全断了，我也没能再回去学指挥和作曲，最后关系甚至差到苏联把我和刘诗昆的名字在得奖名单上除掉，直到1986年才恢复。

焦：所以比赛真是无法预料。

殷：有太多莫名其妙的状况。像我弹第二轮的时候，大概太不紧张了，中午吃得特别饱。下午一弹，在台上岔了气，胃痛到几乎弹不下去。还是第一首弹完了，回后台喝了口凉水才能继续。第三届比赛也是这样。当年美国的迪希特弹得非常好，眼看就能夺冠，偏偏决赛弹差了。倒是16岁的索科洛夫稳扎稳打，最后一轮他的圣—桑《第二钢琴协奏曲》和柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》都弹得特别好，终于把冠军留在苏联。

焦：他怎会在这么大的比赛弹圣—桑《第二钢琴协奏曲》呢？

殷：这就是他聪明的地方，小孩子弹这首当然特别可爱。要是他也和人苦拼勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》，恐怕得不了第一名。

焦：您得到许多大师的赞赏，可否谈谈和这些俄国钢琴名家的相处？

殷：我的老师那时每个月带我去莫斯科一次，所以我确实弹给很多大师听过，奥伯林和米尔斯坦都指导过我，我还弹过李斯特奏鸣曲给涅高兹听。柴科夫斯基大赛后，他到圣彼得堡讲课，指定要给我上大堂课，要我去接他。我早上8点去，就已经看到他半瓶伏特加下了肚。他上课都是公开课，人愈多愈起劲，由于他名气太大，最后听众太多，甚至得搬到礼堂才能容纳。

焦：一大早就喝那么多酒呀？！俄国人普遍如此吗？

殷：也不尽然，不过凡是俄国人，伏特加多少都要喝一点的。说到“清醒”，我可以说个戈登维瑟的小故事。有次他弹莫扎特《第二十钢琴协奏曲》。他那时已经八十多了，年高德劭到了极点。他在钢琴前等乐团演完序奏，等着等着，居然就睡着了！

焦：这还得了！

殷：指挥看了也不知道该怎么办，索性把序奏再演一遍，但戈登维瑟还是没醒。最后指挥只好叫了声中提琴首席的名字——那中提琴首席也叫亚历山大（Alexander）。这一叫，才把大师给“唤醒”。

焦：戈登维瑟这样还能弹吗？

殷：既然已经睡饱了，当然就弹得特别好啰！这大概是我们那一代，最出名的故事吧！不过我没在现场，是否真的如此，可能得再考究一番。

焦：您刚刚提到费利尔对您的称赞。不只是他，很多俄国钢琴家都很推崇您演奏的《杜姆卡》，说比俄国人的演奏还好，可否谈谈这首名作？

殷：我初一就弹它；那时看了些苏联电影，我就根据印象，揣测那是吟游老人诉说极其悲惨的故事：很久以前有个村子，风光美好、居民和善，农忙之余快乐舞蹈。然而某日天黑之后，鞑靼入侵，烧杀掳掠毁灭一切。老人抱着琴边弹边说，音调逐渐憔悴，愈说愈痛，最后把琴一摔，根本唱不下去了。我小时候全凭想象，到苏联之后，在乌克兰还真看到有这样的说唱老人。我到现在仍觉得这个想象和乐曲很贴近。无论是什么作品，演奏者要有想象力，才会有感染力。想象也不是瞎想，而是要把看过、学过、经历过的，和音乐连结。比方说勃拉姆斯《七首幻想曲》（*7 Fantasien*，Op. 116），仅有随想曲和间奏曲的题名，没有标题，但这不妨碍我们想象。比方说第四首，后段我就觉得那是幽灵，非常深情地飘过来。那像是《吉赛尔》（*Giselle*）的故事：你最爱的人死了，你看得见但摸不着。《七首幻想曲》前面都是现实，但第四首开始的三段我觉得就是非现实，写的是不属于这个世界的感受。当然在表现上我们要考虑民族性。德国人的悲伤，泪往内心流。葬礼不哭，在家哭；中国人则找人来哭，还连哭带叫。俄罗斯音乐里的悲痛也常见哭号惨叫；勃拉姆斯心中可能有相同的悲痛，但他会以另一种方式表达。

焦：您的演奏几乎都遵照乐谱指示，但我好奇您在什么状况下会更改？比方说肖邦《幻想曲》尾段（第320—321小节），谱上踏瓣记号只到第321小节第一句，但您在两次录音中，后面也用了踏瓣，处理非常细腻。为何会有这样的更动？这和俄国学派的传统有关吗？

殷：这和想法有关。我开始演奏《幻想曲》，就有个很鲜明的想法；就像《革命》练习曲的结尾，虽是失败，但不服输，还要复仇，《幻想曲》也是。最后一败涂地，什么都完了，那结尾可以是废墟上的烟尘，但对我而言更是不服输，于断垣残壁中看到希望。因此这段虽然最弱、最轻，反而是感情上的高潮，最激动、最沉重。

焦：伊贡诺夫也是柴科夫斯基大师，和奥伯林都录过《四季》。您

在2001年也回圣彼得堡录了，还请谈谈这部大名鼎鼎却不容易演奏好的作品，演奏它是否也需要丰富的想象？

殷：的确不容易，因为需要的可不只是想象。柴科夫斯基不是钢琴家，没有充分运用钢琴演奏技法，但也因为《四季》不炫技，音乐质量更要好。《一月：在炉火旁》是从外归来感受到的家中温暖，每个音都要纯粹且深刻。整体而言，《四季》是写民间习俗、节日或自然景色，是最正宗的俄国情怀。要了解《四季》，必须了解俄国民俗。有些很好理解，《二月：狂欢节》就像我们的春节和庙会，九月是金秋，最好的时候，《九月：狩猎》是威仪堂堂的皇家出猎；但有些就要进一步研究。比方说《六月：船歌》：六月农闲，也是相亲的时候。农村青年男女，晚上在河边举行营火舞会，看对眼就一起划船走了。这要和《八月：收获》一起看，中间那段是婚礼。那时婚姻也是赌注，新生活要开始，对未来忐忑不安。在俄国乡下，新娘照习俗还要喊三声：“苦啊！苦啊！苦啊！”这些我们都可从音乐里听到。这也是为何《六月：

船歌》并不一味甜美，反而带着忧郁的缘故。

焦：那《五月：白夜》呢？这是纯粹的自然描写吗？

殷：里面G大调到降B大调那段，我觉得像是看到极光。但白夜对以前俄国人来说，象征新生活的开始：那时学校考试与毕业典礼都结束了，年轻人在夏至晚上不睡，聚集在涅瓦河畔看开桥，像是成年礼，有其梦幻憧憬。但即使是写自然，柴科夫斯基都和人情结合。三月处处可闻云雀啼鸣，但仍然相当寒冷，《三月：云雀之歌》才会那么忧伤。《四月：松雪草》是春寒料峭，松雪草是从雪地里最先长出来的花，清新又带点倔强，和我们的梅花可以相比。十月开始下雨雪。从九月到十月是巨大的落差，想到有半年雪地冰天、万物死灭，心情自然落寞，《十月：秋之歌》才会那么悲凉，柴科夫斯基也借此道出他内心永远不能解的苦。等到习惯这样的气候，阳光也出来了，最后两个月又是不一样的心境。

焦：您甚早就学习俄国音乐，也接受俄国教育，但能这样深入俄国音乐的神髓，也委实难得。

殷：或许因为我有俄国犹太人血统吧。

焦：什么？您有犹太人血统？

殷：我的祖母是犹太人，从白俄流放过来，在孤儿院长大，所以不

知来历。我祖父是常州人，当传教士，从孤儿院里把我祖母领出来，两人结了婚。我有位姑姑，嫁给厦门大学校长林文庆，据说就是大眼红发。我是家父第二个妻子生的孩子，年纪又小更多，小时候并不知道祖父母的故事。我1983年到新加坡演出，遇到姑姑的女儿，才知道这段故事。从此我的俄国朋友都说，怪不得我和俄国音乐很亲近，根本就是基因里的乡愁。不过我不只对俄国音乐敏感，而是对所有音乐都很敏感。鼓浪屿完全没有京剧文化，但我后来还是改了《红灯记》，对我而言这是全新的音乐语言。

焦：我都没想到这一点，那就更难得了。在“文革”十年浩劫中，红卫兵认为钢琴是资本主义乐器，不能为人民服务，必须销毁。您为了拯救钢琴，把钢琴搬到天安门广场，随路人点歌伴奏，这真是勇敢。

殷：那时真是年轻热情，还有归国留学生的使命感，觉得非得做些什么，钢琴不能就这样毁了。凭着一份勇气，和三个朋友扛着钢琴，走了一里路才把钢琴搬到天安门广场。要是换成现在的我，说不定就没那个胆量了。

焦：若红卫兵真的销毁了中国境内的钢琴，今日中国的音乐教育铁定是另一番局面。但回到您当时的改编，我好奇的是您为何选择《红灯记》？毕竟其他的样板戏，像是《智取威虎山》《沙家浜》和《红色娘子军》等也都非常著名。

殷：我是音乐家，考量都是音乐。《红灯记》的音乐最动听，所以我就选它。

焦：听说您当时只花了一晚就把前三曲写出来。

殷：是的，但全曲写成还是花了不少时间。我学京戏，一如我学贝多芬。我到戏校找老师，在乐池坐了一个月观察聆听，前后花了八个月，最后把所有唱词、唱腔、文武场全都背下来，用小和弦去配。我还指挥过全剧。

焦：要演奏好钢琴版《红灯记》也相当不容易，钢琴并非只是伴奏。

殷：这也是我叫它“伴唱”的原因，因为钢琴分量很重，与声乐齐观。此外，钢琴版没改唱的部分，但前奏、间奏、后奏都有更动，扩张了角色的内心情绪，所以和我合作过的京剧演员都很高兴，觉得唱起来很过瘾。

焦：当年和您合作的演员，是否很快能适应钢琴的调律呢？

殷：这的确花了些工夫。京剧的调不是平均律，四音都比较高。刘长瑜比较年轻，也唱一般歌曲，调整起来比较快。后来杜近芳想唱，我花了好多时间陪她练。最近重演《红灯记》，我和演员排练，一排就是八个小时，比一般排戏还久。

焦：接下来您主创了《黄河钢琴协奏曲》。我很好奇它若是“集体创作”，实务上要如何进行？又如何构思各个乐章？

殷：《黄河》之所以能集体创作，在于我们先有文字纲要，也有冼星海的曲调，那就可根据文字来改。它说的是中华民族的过去、现在、将来。第一、二乐章象征性地表达过去，《黄河船夫曲》是“黄河上船夫与波浪搏斗”，代表中华民族的奋斗精神，艰难困苦中看到希望；第二乐章概括中华民族的悠久历史，也有在黄土高原上看“九曲连环”的感受。文字最后是“觉醒的中华民族已屹立在世界东方”，于是结尾乐队铜管会出现《义勇军进行曲》的旋律。这在当时是理想和愿望，如今已经成为现实了。第三乐章是现实，敌寇进犯，《黄水谣》的旋律最后变成《黄河怨》的血泊，妇女跳河自尽。知道如此脉络，就会理解代表未来的第四乐章最重要，音乐分量也是整首的百分之五十。

焦：它所用到的写作技巧，也比前三乐章更丰富，有更多的音乐发展。

殷：当初给的文字是写各种战斗。一开始是号角呼唤，然后千军万马奔赴战场，接以各种战斗场面，“青纱帐里，游击健儿机智顽强英勇杀敌”，以及雄伟英勇的形象。琵琶出来那段是“战马驰骋、硝烟弥漫”，又是一连串的战斗，然后迎向胜利（《东方红》），胜利之后继续往前走——既然第四乐章是将来，《黄河》当然不会完，最后所有速度都不放慢，结束在五音上，就是要一直走下去。

焦：《黄河》也有改编成国（民）乐团的版本，您觉得效果如何？

殷：如果民乐队水平够好，那就会很出色。比方说第一乐章开头，我觉得唢呐就比小号好，一听就像黄土高原。第四乐章的《东方红》若用唢呐演奏，也更像陕北民歌。现在竹笛只用在第三乐章，但用在第一乐章中段也不错，我觉得比长笛有味道。以前由于和外国乐团合作，民族乐器难寻，于是用西方乐器取代；不能取代的，如琵琶拨奏，就省略。我现在希望能够还原用民族乐器。

焦：创作《黄河》的时候，你们怎么思考曲式？比方说第一乐章若照文字写，是否就只能排除以奏鸣曲式谱写的可能？

殷：这是另一个层次的问题。开始的时候的确有专家学者给我们建议，说第一乐章应该用奏鸣曲式，用《黄河船夫曲》当第一主题，《黄河颂》当第二主题。我们照奏鸣曲式架构琢磨了一个多月，愈写愈不对……呈示部完了是发展部，但这究竟要怎么发展啊？意思不对啊！后来我想，如果我们写出连自己都不懂的东西，别人怎么可能懂？报批给中央，根本不能通过。于是最后就用组曲形式写。

焦：那时都审查什么？真会管到实际音乐创作吗？

殷：我1975年到日本演出，日本希望我半场西方、半场中国作品，最后只能弹全场中国作品。本来我想多弹中国古曲的钢琴改编，最后只有缩短版的《春江花月夜》（黎英海改编）和《三六》（刘庄改编）通过审查，《十面埋伏》一直过不了，说是现代派音乐风味，要到1983年我到香港才公开演奏。所以我常笑说，我的《十面埋伏》埋伏了十年。不过写这几首作品，是我在“文革”期间最快乐的时光。那时北京市长为了让我们专心改编，在北海公园找了地方给我们居住、工作。那真像是世外桃源，忘了外面的世界有多险恶。《十面埋伏》的技巧很困难，我花了很多心思，才让钢琴做出类似琵琶的效果。我认为中国音乐的精华在戏曲和古曲。现在看来，我的作品中走得最远的一部，可能还是《红灯记》。

焦：您演奏西方作品，是否也会受到管制呢？

殷：我在1962年得奖后，英国BBC记者葛林来拍北京乐团纪录片，要录我的演奏。本来我想弹拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，但上级认为他离开俄国到美国，是叛徒，所以最后我只能演奏李斯特《第二钢琴协奏曲》。这个纪录片后来在美国播放——现在卡内基音乐厅的赞克尔厅（Zankel Hall），以前是放音乐片的电影院。中村纮子（Hiroko Nakamura，1944—2016）告诉我她在茱莉亚音乐学院念书的时候，就看过这个纪录片。后来英国指挥萨金特（Malcolm Sargent，1895—1967）1962年到俄罗斯演出，我和他在莫斯科与列宁格勒合作，也只能弹李斯特《第二钢琴协奏曲》。这有个好玩故事可说：萨金特高高瘦瘦，站在钢琴前面指挥。我开始没多久，就把高音A弦弹断了，他居然就一手把断弦抓在手上，用右手指挥完全曲。

焦：这真是百年难得一见的场景啊，哈哈。所以只要作曲家没问

题，作品就可演奏了？

殷：那也不一定。比方说之后破除迷信，音乐里有鬼的都不能演，所以《梅菲斯特圆舞曲》也不能弹了。幸好他们对音乐了解不够透彻，不知道李斯特第二也有梅菲斯特在里面，哈哈。

焦：《黄河》中不少段落的写法，可见于柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》、拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》和李斯特《第二钢琴协奏曲》，也有段落来自李斯特奏鸣曲，这算是您对这些作品的乡愁吗？此外，霍洛维兹曾表示，他不理解为何拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》第三乐章结尾，第二主题那么美的旋律，只给乐团但没给钢琴。《东方红》一段也是这个写法，我很好奇您对拉赫玛尼诺夫如此处理的看法。



与毛泽东讨论钢琴与民族音乐（Photo credit：殷承宗）

殷：倒不是乡愁。就如毛泽东说的“古为今用，洋为中用”，既然我对这些作品很熟，这些写法又很能表现《黄河》在那些段落的情感，那就沿用了。至于拉二，我觉得它本质上是钢琴交响诗，特别是第一乐章，钢琴几乎写在乐团里。这和拉三音区互不干扰，到最后才统一的写法相当不同。我觉得第三乐章结尾段之所以把旋律完全交给乐团，在于钢琴到此已经不能充分体现感情。拉赫玛尼诺夫曾经提过钢琴演奏十要点，其中一项就是“不能错过乐曲高潮”。这也是俄罗斯音乐的关键，每首作品都有一个情感高峰，必须掌握住那一点。贝多芬和勃拉姆斯在结构上就没有这种设计。

焦：很多人批评《黄河》的形式与写法，尤其是来自美国的评论，认为很老旧，不知道您是否在意？

殷：以前真的骂很凶，现在大概习惯了，骂的声音小一点。曾有美国记者采访我，我就说《黄河》有其历史背景，文艺作品不能只顾文艺，得老百姓说了算。那是为中国人写的作品，不是为美国人，我在意的是中国听众。就像俄国人最爱的还是柴科夫斯基和拉赫玛尼诺夫，那是他们自己的语言，《黄河》就是用中国人的语言写。如果不能让一般人懂，它就失去意义了。说实话，《黄河》当时是给钢琴救命，我也借此多少保住演奏技巧，“文革”后我想大家一定又回去演奏西方经典了，根本没料到《黄河》会留到今天，和《梁祝》一样成为最具代表性的中国作品。

焦：《黄河》的确“好懂”，但真要弹出精神与味道，实在比想象中要困难。

殷：如果不能体会抗战历史，气势和情感就很难出来。《黄河》是在《红灯记》之后写的，第三乐章也用到京剧的民族节奏。很多学西洋音乐的人看不起中国民俗音乐，对此草率应付，那也不可能演奏好。

焦：可否谈谈您在“文革”期间，和国外指挥与乐团，演奏《黄河》的经验？

殷：回顾“文革”十年，便可发现1973年是中国唯一开放让西方至中国做文化交流的一年，当时著名的音乐盛事，包括奥曼迪指挥费城乐团以及阿巴多指挥维也纳爱乐。我和他们都演奏了《黄河》，印象最深刻的是阿巴多。他不过大我七岁，当时才39岁，但已展现出极为惊人的音乐能力。我们早上排练一次，晚上演出时他就把整首《黄河》背了起来。我和这么多人合作过《黄河》，从来没有见过其他人能有这个本事。也因为我们年纪相近，虽然语言不通，合作却很愉快，阿巴多的伴奏功力堪称无懈可击。那次弹完后，我演奏了舒伯特即兴曲（Op.90-3）作为安可，表现我当年在维也纳青年联欢节得奖的渊源。

焦：那奥曼迪呢？

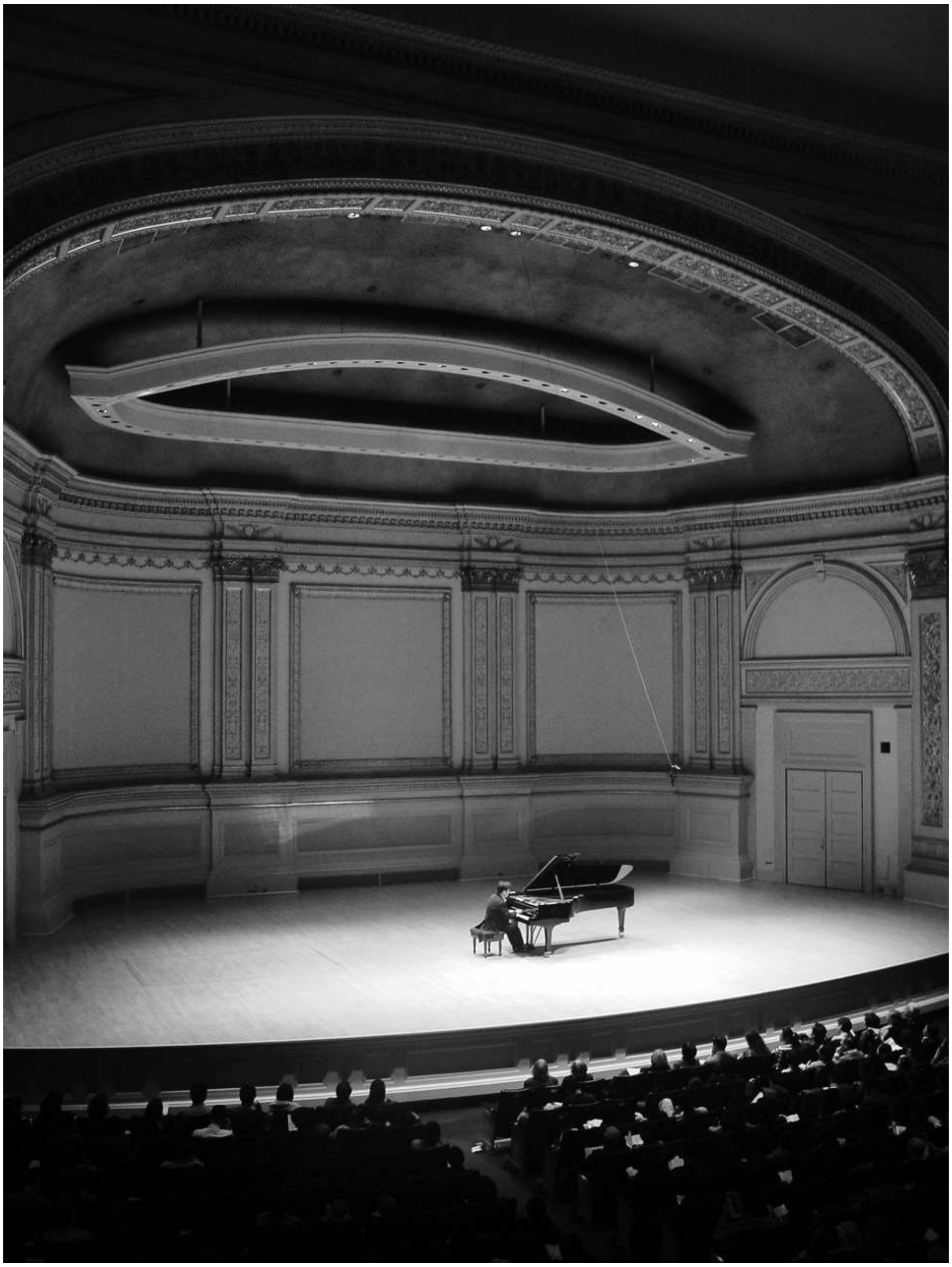
殷：奥曼迪就比较大牌，要我得看他指挥，得完全照他的速度。事实上，我也真得一直看着他，不然演出一定分家。不过和费城合作《黄河》是我第一次和世界级乐团合作此曲，费城的管乐一出来，音响极其壮丽华美，我当场就愣住了。

焦：您与费城演奏《黄河》后弹了《牧场之家》（Home on the Range）作为第一首安可。据说这是尼克松向您建议的曲目。

殷：这不是尼克松的建议，是外交部建议我，最好能弹些美国的东西，我就半即兴地演奏了《牧场之家》。后来尼克松1976年再度造访，我为他演奏了我和王建中合作改编的《美丽的亚美利坚》（*America the Beautiful*），那一曲就颇下了一番功夫改编。尼克松自己会弹琴，他说他听了此曲千遍，但就是我弹的让他印象最深。

焦：奥曼迪和费城的团员是否知道《黄河》中的《东方红》和《国际歌》？他们知道这是歌颂领袖和共产主义的歌曲吗？

殷：他们可能知道，也可能不知道，但那时的唱片解说和评论就有提到。音乐若无歌词，本身没有形象，也就不会有太大的争议。若抽离歌词，《东方红》还不就是一首陕北民歌？《黄河》的曲旨不是歌颂领袖和共产主义，而是表现中华民族的精神，这也是《黄河》在五十三个国家都播放演出，至今仍受人喜爱的原因。那时美方希望我能先到费城，和乐团录完此曲再举行音乐会，可是没被批准，最后费城只好另找钢琴家录音。我在费城演完之后，他们就非常希望我能到美国演出，著名经纪人肖（Harold Shaw，1933—2014）还亲自处理，想和我签合同。但因为政治因素，一拖就是十年。等到我终于可以离开中国，已是1983年。那时奥曼迪到卡内基音乐厅演出，会后我特地去看他，怎知他已老年痴呆，完全不认得我了，让人不胜唏嘘。



在卡内基音乐厅大厅演奏（Photo credit：殷承宗）

焦：从中国到美国，您在1983年9月28号在卡内基音乐厅举行独奏会，展开在西方世界的演奏生涯。这之间的心路历程又是如何？

殷：这真是一段非常辛苦的日子。我在中国停演了二十年，虽说研究了中国音乐，但毕竟脱离了西方音乐，也把正常演奏生活抛开了快二十年。当年一起比赛的同侪与朋友，如今成了名重一方的大师，而我是

否还能弹？能否弹得够水平？到美国前虽然我已有准备，练了十首钢琴协奏曲，但还是非常紧张。我在美国没有名声，没有金钱做后盾，连语言都不通，一切要从零开始，什么事都得自己来。很多人说我勇敢，但不知道我所承受的精神压力奇大无比。我在音乐会前三周就开始头晕，完全是压力所致。不过我告诉自己，既然我热爱音乐，把音乐当成一生志业，我就必须勇往直前，不能想退路。如今我已在卡内基音乐厅开了八场音乐会，听众从无到有，逐渐建立名声。我到美国后重回演奏舞台，也开始录音，每年排新曲目，每天都在学新东西。命运无法改变，大环境顺逆无法更改，但经过多年波折后，我终于找回我自己，找回自己钢琴家的身份。

焦：您移民到美国之后，在音乐学习与演奏曲目上有何改变？

殷：在苏联学习时，贝多芬、肖邦、李斯特是最重要的三家。我刚到美国时没有钢琴，都在布莱罗夫斯基（Alexander Brailowsky，1896—1976）遗孀家里练习。她是具有波兰和法国血统的犹太人，相当有教养，常和我说许多大音乐家的故事。她说许多俄国学派钢琴家，都忽略了法国音乐，特别是德彪西。她建议我好好钻研德彪西，这样再回过头来看肖邦，一定能有不同领会。于是我花了很多工夫在德彪西与法国音乐，发现她所言不虚。另外，我到美国许多大学讲课，演奏中国古曲的钢琴改编版，许多人都说和德彪西神似。两者都重视写意，但中国古曲远早于德彪西。我也曾把《春江花月夜》《百鸟朝凤》《平湖秋月》和《梅花三弄》组成中国四季，和柴科夫斯基《四季》搭配演奏。

焦：除了布莱罗夫斯基夫人，当时到美国还有哪些音乐家曾经帮助过您？

殷：我很幸运能得到塔利亚菲罗（Magda Tagliaferro，1888—1986）的指导。我和她很有缘，当年维也纳、莫斯科的比赛她都是评审，到了美国后和她再度相见，她依然热情和善，帮我上了不少课，把我卡内基音乐会要弹的曲目全听了一遍。

焦：不过您在俄国音乐仍然很有成就。如果我没记错，您应该是中国第一位演奏拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》的钢琴家。

殷：这是我在“文革”后学的；之前想学但没机会，只能偷偷学一点。那时花很多时间，练得极辛苦，但愈练就愈觉得这是太精彩的作品。第二乐章钢琴出场特别难记，但我完全能体会作曲家复杂矛盾、要走又舍不得的心情。“文革”期间我时常梦到圣彼得堡，梦到那熟悉的剧

院和音乐厅，以及让人魂牵梦萦的艺术气息。那时和苏联的师长朋友音讯全无，总是很想念，也特别想演奏拉赫玛尼诺夫。我到1990年，隔了二十七年之后才能再回圣彼得堡，从此好几年我年年都去，像是要把时光补回来。有趣的是，当年爱乐大厅里的收票领位姑娘们，居然仍是同一批人，她们也还记得我！政治变来变去，所幸有些事情不会变。

焦：我听您演奏“拉三”，第一乐章选了短版华彩乐段，乐句前后连成一气，张力不曾消失。第三乐章诸多段落也是如此，都维持紧密的联系。

殷：我觉得长大版非常好，但把第三乐章的高潮给抢了。第一乐章结尾那么轻，表示故事还没说完呢，短版华彩乐段性格上比较适合。这首特别容易散，也特别容易洒狗血，演奏者要知所取舍。不过这几年我把焦点又转回德奥曲目，重新研究勃拉姆斯、舒曼、舒伯特的音乐，累积出很多心得。

焦：您最近开了广受赞誉的舒伯特专场，可否特别谈谈他？

殷：我从小就爱舒伯特，9岁第一场独奏会，就弹了舒伯特《小夜曲》。那时有什么谱就弹什么，家里有舒伯特歌曲集，我就拿来天天自弹自唱。考上音附中的时候要考唱歌，我就自弹自唱《流浪者》。到现在这个年纪看舒伯特，更有独特的感受。在这急躁、快节奏、浮夸的现代社会，我觉得尤其需要舒伯特的纯净、善良、清澈。无论悲喜，他的音乐都有一种干净与童真，而且细腻，是心灵洗涤。我常说，舒伯特的音乐令人无法躲藏，坏心人没办法演奏的。

焦：那莫扎特呢？从柴科夫斯基大赛您的莫扎特就很能发光，近年录制的莫扎特专辑也很迷人，在鼓浪屿“殷承宗音乐人生展室”里播放的《第二十三钢琴协奏曲》录像更是极好的演奏。

殷：说来有趣，这些年下来，无论是俄国或美国评论，大家说我弹得最好的，就是拉赫玛尼诺夫和莫扎特，这刚好也是我得奖的两个地方的作曲家。前者有我对战争的经验、对俄国的怀念，还有离乡背井到美国后的乡愁。虽然我比拉赫玛尼诺夫幸运，最后还是能回家。后者则是我的天性，凡事记好不记坏。我想莫扎特也是这种个性吧！他的人生并不一帆风顺，甚至可说是悲惨，经历种种起落，但他始终乐观正向，乐曲还多是大调，种种刻骨铭心都在里面。我们说“德奥”音乐，但这两者还是不同。奥地利比较亲切，音乐更像说话，多是短句，轻巧，颜色也较淡。我现在弹莫扎特，感受和以往大为不同。我想对艺术家而言，经

验，真是最珍贵的财富。我目睹过战争，看过朝代更迭，走过不同地方，这所有的感受，现在都汇聚在我的音乐里。

焦：您从学习俄国学派出发，现在又把心力放在德奥作品，我很好奇您如何比较俄国学派和德国学派的差异？

殷：演奏从作曲来，俄国音乐和演奏一样，是大型歌唱学派，注重感情。德奥作品句法比较像说话，尤其讲究结构平衡，以及以小素材建构大建筑的谱曲手法。我小时候觉得这种写法比较干涩，但现在就能体会其奥妙之处，乐曲深度其实是从结构而来。我到美国后从图书馆借很多CD，没看演奏者是谁，纯粹听，但最后最欣赏的往往都是布伦德尔（Alfred Brendel，1931—）。他的演奏就是钢架子，结构特别严谨。作曲家如果是盖房子，演奏家就要拆房子，看这房子是怎么盖的，研究支撑点在哪里。这样演奏就不会只是凭感觉，音乐更能成立，逻辑更严谨。

焦：如果能够看透德奥作品的结构，那么也就能表现自由而不逾矩。

殷：德奥作品中的自由节奏，谱上看不出来，实际演奏又必须有。比方说贝多芬《第二十七钢琴奏鸣曲》第二乐章，照谱上的速度指示，是每分钟78拍，但你看施纳贝尔版的乐谱，他就标上很多速度变化，最快甚至到116拍，最后再回到78拍。这就如贝多芬野外散步，看小溪流动变化。如果维持原速，等于哪里都没去。但施纳贝尔的速度设计并非随意而为，都有结构上的对应。在一段音乐之中，前面拉紧，后面就要放慢；这里撑开，之后就要拉回。这个道理和京剧的“十欲大法”[2]一样：“欲响必先轻，欲轻必先响”，要渐强（crescendo）得先放轻，不是看到渐强就马上大声，要渐弱之前也得先大声，否则没有小声的空间；“欲快必先慢，欲慢必先快”，加速（accelerando）前要先慢，之后才有空间快，反之亦然。另外，德奥作品常见成倍的比例，“慢板、快板、急板”的设计，速度都有比例关系，快慢有定数。比方说贝多芬《告别》第一乐章引子和之后第一主题的关系，基本上就是一倍的速度比。你去看京剧的导板、原板、垛板、快板等之间的关系，也可发现相似法则。所有表演艺术的规律，到头来都一样。德奥音乐和京剧的节奏都管得很严，但也有很多自由。

焦：说到殊途同归，最后想请教您，您现在常回中国演奏，也教出许多杰出学生，可否谈谈东方人学习西方音乐的心得以及应有的态度？

殷：以中国为例，现在的条件比过去好太多，技术训练早而扎实。然而现在孩子较难学到的，是生活经验和文化深度。学习西方音乐，必须要学其文化背景，而要学习别人的文化背景，必须先积累自己的文化厚度。换言之，中国人要学好西方音乐，必须先学好中国文化，再去学习西方文化。每次当人说我是俄国学派训练出来的钢琴家，我都说支撑我的其实是悠久的中华文化。我在许多移民身上看到这个问题。许多学生从小到美国，整天只知练琴比赛，结果中国文化没学到，西方文化也没学到，这样真不可能成为好的音乐家、艺术家。此外，如果孩子对音乐没有兴趣，就不要逼孩子学，否则只会造成一批学音乐又恨音乐的孩子。那些真正能在音乐艺术上出头的，都是对音乐有热情、自动自发的人，而不是为了功利目的学习的人。与其逼孩子学，我反而主张学琴不嫌晚，退休后开始也不迟。这对身体、脑力、心灵都好，至少比跳广场舞来得强。

焦：很遗憾，现在许多演奏者并不追求文化厚度，只知一年有多少演出，每场赚多少钱，听众与乐评人也不注重文化素养。

殷：每个时代、每个国家都有这样追名逐利的人，但别忘了，唯有真正有内涵的艺术家才能流芳百世。人工智能可以取代很多工作，但永远无法取代艺术。人如果演奏得像机器，当然会被机器取代，弹得再快再响都没用。每个人都有自己的命运，但我们要知道自己从中学到什么，而且无愧于心。

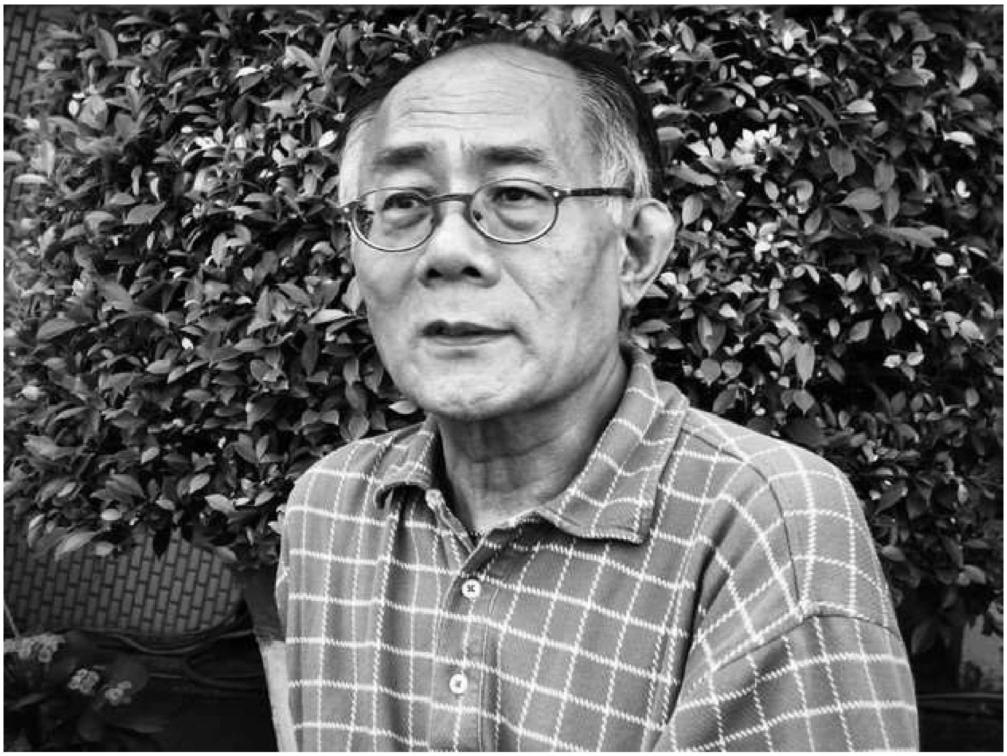
注释：

1《涡流旁》取材于民间故事：磨坊主的女儿与农民青年相爱，女方父亲坚决反对，故买通征兵局抓青年从军，服终身兵役。少女闻讯深感绝望，便从独木桥跳入水潭自尽。

2十欲大法：欲左必先右，欲右必先左；欲上必先下，欲下必先上；欲进必先退，欲退必先进；欲收必先放，欲放必先收；欲响必先轻，欲轻必先响；欲快必先慢，欲慢必先快；欲直必先弯，欲弯必先直；欲正必先斜，欲斜必先正；欲矮必先高，欲高必先矮；欲浮必先沉，欲沉必先浮。

王青云

@chBobby Wang, 1943—



1943年出生于北京，王青云后随母亲迁居菲律宾，在当地与钢琴家图帕斯（Benjamin Tupas）学习，后来台湾发展，为知名钢琴家。王青云四十年前即和台北市立交响乐团合作演出柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》，是台湾首次演出此曲的钢琴家。他曾与世界知名长笛家尼科莱（Aurèle Nicolet，1926—2016）、竖笛家莱斯特（Karl Leister，1937—）以及布拉格交响乐团等共同演出，以独特的音乐诠释和钢琴音色闻名乐坛。他于罹患“肌张力不全症”之后逐渐淡出演出舞台，但仍持续教学，为台湾早期代表性的钢琴名家。

关键字：菲律宾 图帕斯 席瑟·丽卡 苏尼柯 音色 肌张力不全症 贝多芬《皇帝》台湾早期音乐发展

访谈时间、地点：2002年11月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：可否为我们谈谈您幼年的学习过程和经历？我知道您出生在北京，但是什么因缘让您到了菲律宾？

王青云（以下简称“王”）：我大概在七八岁的时候随母亲来到菲律宾，后来就在菲律宾住下了。

焦：那时生活一定非常艰辛，您又如何在困苦环境中学习音乐？

王：因为我喜爱音乐。我在还没学钢琴之前就先迷上歌剧。以前在菲律宾，广播中每周会有一次歌剧播放，对我而言那可是了不得的大事。可以说，钢琴并不是我的首选，我第一爱的是声乐。到现在我都对幼年在广播里听过的歌剧记忆犹新，努力收藏那些录音的CD，像是莫福（Anna Moffo，1932—2006）的演唱。后来是邻居孩子在敲敲打打地学琴；我母亲嫌他们吵，但听着听着变成我忍不住，换成我去学钢琴了！当然，在那段母子相依为命的日子里，学音乐并不容易，我母亲也不赞成，因此我到12岁才开始学钢琴。

焦：您12岁才开始学啊！想必实在是进步神速。

王：当然我在钢琴上有天分，但我觉得支持我练出成果的，还是爱音乐的心。生活中有什么欢喜悲伤，有什么思索不开的问题，我都到我的音乐世界里寻找答案。对我而言练习是很快乐的事，我在一次次的练习中建构心中的完美世界。

焦：有像歌剧一样的钢琴录音，在您小时候就给您深刻印象的吗？

王：不提我都忘了。我最早的音乐印象之一，是卡佩尔演奏的《帕格尼尼主题狂想曲》，罗津斯基指挥纽约爱乐的广播录音唱片。家母顶下一位美国军人的房子，遗留物品中就有这套唱片，一首曲子录成四面。我不知道顺序，傻傻地听了好久，但那精湛演奏倒不曾忘记。很多年之后有人送我这个版本的CD，听了一时竟说不出话来。

焦：可否谈谈您的老师？他给您怎样的鼓励和教导？

王：我很感谢我的老师。他叫图帕斯，一位不世出的大天才。他在美国耶鲁学习过，之前则在英国跟随海丝夫人学习。

焦：海丝女爵！她是真正有大气魄和音乐深度的大师，音乐深刻而充满人文感性。

王：她确实是很特别的非凡人物，当年会收图帕斯也是一段很奇特的机缘。图帕斯向她学到很多音乐的最高概念，他也成为一位极好的老师，对我更是非常赏识与照顾。知道我家里经济情况不好，他帮我找奖学金，让我能继续学习。也因此他到哪个学校教，我也就转学去哪里，于是大学换了好几所，但终究念完了。图帕斯是怀才不遇的典型：当年他想参加第一届柴科夫斯基钢琴大赛，苏联却因为他拿菲律宾护照而不给他签证；菲律宾反而是一个远不如他的钢琴家，到了个小国家后拿到签证去比赛。我的老师有出色的技巧、音乐和见识，想发展演奏事业，却因为是黄种人而没有经纪人愿意签他——那时西方根本还不能接受东方的古典音乐家。他也天不假年，43岁就走了。

焦：这实在令人惋惜！那您后来是怎么到台湾来的呢？

王：那是因为指挥家郭美贞女士。由于我在她的乐团里担任过钢琴演奏，她那时从菲律宾组团到台湾来开音乐营，我也就跟着来了。音乐营结束后，那时吴季札是文化大学音乐系系主任，正愁缺钢琴老师，就请我到文化大学教书，我就这样留在台湾了。当时我来台湾真的只是为了那三星期的音乐营，根本没有留下来的打算。但一方面台湾实在缺老师，另一方面我也想独立生活，所以那时虽然我一句中文都不会，还是决定留下来。

焦：您到台湾不久后便演奏了柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》，是台湾首位弹此曲的钢琴家。

王：那是我在台湾第一场正式演出。其实在我之前已经有国外乐团和钢琴家来台表演过此曲，所以我只能算是本地钢琴家演奏此曲的第一人，和邓昌国和台北市立交响乐团合作。

焦：那可是非常轰动的大事呢！

王：或许吧！所以我才给人一个错误印象，以为我弹得很好……

焦：您这是太客气了。不过您那时没想过回菲律宾发展吗？

王：我那时当然想回菲律宾，毕竟菲律宾比台湾繁荣太多了。我来台湾的时候，台北根本没办法和马尼拉比。到了文化大学，放眼望去都是荒烟蔓草，觉得自己根本是来垦荒，完全想不到台湾会有像今天一样的局面。反观今天的菲律宾，完全是一团混乱。

焦：在您之后菲律宾出了一位著名的钢琴家席瑟·丽卡（Cecile

Licad，1961—）。

王：她是菲律宾人民心中的钻石呀！丽卡是马科斯—伊梅尔达政权推广艺术政策下拔擢出来的钢琴天才，有着完全不同的机运。菲律宾曾有一段时间全力推动艺术；1966年菲律宾女钢琴家洛佩兹—薇多（Maria Luisa Lopez-Vito，1939—）在第二届范·克莱本大赛上得到第四名。伊梅尔达可能想乘胜追击，接着就投注了极大的金钱和心力来推动艺术，特别是音乐。

焦：丽卡就是这样培养出来的！听说克莱本也帮了大忙，还被传了一些乱七八糟的谣言。

王：那时伊梅尔达把克莱本请到菲律宾演奏，完全以对待总统的方式款待他，甚至让他住在皇宫。我想伊梅尔达可能希望借由礼遇克莱本，让范·克莱本大赛出现一个菲律宾人冠军。不过，毕竟是那样大的国际比赛，如果没有好人才，这种一厢情愿的做法也是徒劳。丽卡后来得到赛尔金的赏识，疼她像疼自己女儿一样。直到现在，丽卡每年都会回菲律宾开音乐会，每场都是全国盛事。她是菲律宾人引以为傲的国宝级人物。

焦：您可说见证了菲律宾最繁华的一段岁月。

王：是的。其实就钢琴而言，菲律宾真正的黄金时代应该是我老师那一辈，再来就是我同学那一辈。我的同学苏尼科（Raul Sunico，1948—）在马尼拉教琴。我2002年回菲律宾，还听到他为布索尼《C大调钢琴协奏曲》作菲律宾首演！[1]

焦：这真是太惊人！

王：而且他还是和所任教的圣托马斯大学（University of Santo Tomas）管弦乐团合作，第五乐章用的男声合唱也是该校神学院的合唱团，水平相当高。他是非常特别的钢琴家，原来主修数学，后来也在菲律宾政府的帮助下到茱莉亚音乐学院和戈洛迪尼斯基（Sascha Gorodnitzki，1905—1986）学习。他非常有天分，记忆力极好，专门挑战大曲子或罕见作品。他在菲律宾首演了伯恩斯坦的第二交响曲《焦虑的年代》，还在2003年一晚之内连弹拉赫玛尼诺夫四首钢琴协奏曲，可谓盛况空前。很多人口口声声说菲律宾落后，可是当地音乐家还是有本事独力演出布索尼《C大调钢琴协奏曲》这样庞大又困难的作品。其实菲律宾人是很有音乐天分的民族，音乐对他们而言非常自然。虽然欣赏古典音乐的人不多，但一般人普遍都有音乐性，这很难得。

焦：您有没有特别喜欢的钢琴家？

王：我喜欢的太多了，要说也说不上来。很多我最佩服的钢琴家都已经走入历史了；近几年才过世的钢琴家中，我非常欣赏莫拉维茨（Ivan Moravec，1930─2015）。虽然没听过他现场演出，他的录音我相当喜欢，音色非常柔软甜美。他曾和米凯兰杰利学习，那也是我崇拜的大师，音色控制完美无瑕。

焦：您所欣赏的钢琴家在音色上其实都和您有相通之处。您的演奏在金属亮彩中又能漾出透明质感，是我所听过最迷人的音色之一。可否为我们谈谈钢琴的声音和音响？

王：谢谢你的赞美。首先，我的老师就非常重视音色。我和他学琴的时候就得到许多对音色的观念与技巧。他有一个非常重要的想法："音色就是技巧、技巧就是音色。"如果你有够杰出的技巧，你就能掌握并创造音色；如果你不能控制音色，那就表示技巧不够。

焦：音色确实是钢琴演奏的灵魂，能真正弹出好声音的钢琴家才能称得上大师。而您又是怎么发展您的音色的呢？

王：因为我在学琴之始就对音色有很好的概念，美好音色的追求也就成为我心中的理想。事实上，会"弹键盘"和会"弹钢琴"完全是两回事。会"弹键盘"只是手能水平地移动，或是手指对速度与旋律能有所掌握，但这并不表示能够掌握声音！"弹钢琴"绝对是一个整体的概念，是一套对技巧、音色、音乐的完整掌握，包含整个触键运力的学问和对乐器的了解。但话说回来，我觉得让我发展出现在这样音色的关键，可能还是我的手伤……

焦：可否为我们多谈一些您所遇到的问题？

王：我就是练得太多了。本来我以为只有我才有这个状况，一问之下才知道很多人也都面临类似问题。弗莱舍就是一个例子：原本都没事，突然有一天觉得怪，然后就不能弹了。我也是有一天忽然觉得右手第四指有点不对劲，施不出力气。那时根本不知道是什么问题，只想"大概是还没暖手够，多练练就好了"。于是我更加紧练习，没想到愈练愈糟……后来我才知道，遇到这种问题，正确方式应是不要弹琴，要让手完全休息、长时间休息。我们都太有"责任感"，遇到问题总觉得是自己努力不够，最后却导致严重的伤害。

焦：您现在右手第四指的情况如何？

王：就是弹不出力气，在键盘上站不稳，用力会滑掉。所以我必须重新设计指法，或是避免用第四指弹强音。

焦：这是非常辛苦的考验。

王：但也因为如此，让我有机会重新思考整个钢琴技巧，从指法、施力开始，一点一滴建构起完整的钢琴演奏哲学，找到属于我的声音。我现在觉得，这是上帝给我的恩典。如果我学琴不是那么艰苦，我遇到手的问题，可能只是回到老方法。但由于我的学习过程，让我在这个打击后给了我新的观念去思考技巧和音乐。如果我的手没有受伤，我可能反而达不到今日对音色的认识。

焦：这是相当令人感动的心路历程，而您指下的音乐也扣人心弦。您之前和国家交响乐团与简文彬合作的贝多芬《第五钢琴协奏曲》，第三乐章第一主题的音响设计，简直把钢琴弹出光来！如此光辉音色已经让人着迷，更让我感动的，是您的演奏洋溢着一股精神上的自由与愉悦。可否请您为我们分享您对此曲的诠释？

王：这是一部继往开来的作品，不仅是从古典到浪漫的大块文章，也是极具开创性意义。由于贝多芬写作之时正值拿破仑大军攻入维也纳，音乐中自然有一股作曲家对这场战争的愤怒，也形成了音乐的威势；但第三乐章他又不改其幽默的一面，有相当谐趣和乡土的手法；这其实都是他性格的写照。我觉得最重要的是第二乐章，那是贝多芬和上帝的交流。虽然贝多芬的一生都是人的奋斗，虽然他并不是很本分的教徒，但从他的作品中，我们仍然能听到他与神的对话，而我也试着去表现贝多芬的内心世界。并不是每位作曲家都能表现出这种“神性”，像瓦格纳就是一个最诡异的例子。我非常喜欢他的《帕西法尔》，音乐中充满了宗教情怀，很是动人；但仔细一听，那动人音乐起伏中却带着魔鬼的呼吸。身为天主教徒，每次我听这部歌剧，心里总觉得怪，觉得自己对不起上帝……

焦：我对《帕西法尔》的感觉和您完全相同，特别是第三幕，音乐好像可以随时翻转，从神性变成魔性。这实在很吊诡。此外，弗兰克的交响诗《被诅咒的猎人》（Le Chasseur Maudit）也给我类似的诡异感：像他那样虔诚的教徒，写起上帝诅咒与鬼怪，居然也能极尽惊悚恐怖之能事，完全是魔鬼的手笔！

王：就是呀！所以很多曲子我现在都不敢听，像斯克里亚宾的《第九钢琴奏鸣曲》，实在是太黑暗、太邪恶了。对于“魔鬼”作品，我现在

还能接受的大概只剩下与“浮士德”有关的创作，至少是光明胜过邪恶的比较多。很多作曲家同时呈现两种面貌，像李斯特，神魔同时存在于他身上，根本分不清。谁能相信写下《梅菲斯特圆舞曲》与写下《孤寂时领受神的恩典》的作曲家是同一人？但贝多芬却不是如此，他的音乐就有真正的“神性”，心中真的有上帝，也和上帝对话。不只是《皇帝》，他的许多作品，特别是晚期弦乐四重奏，都能听到这种感觉。所以我也要把我的理解、我的宗教情怀弹入贝多芬的音乐之中。不过我那天实在太紧张了，整个人状况不好，如果真的能像你说的，在第三乐章弹出这种效果，那一定是圣母在帮我吧！

焦：您真是太客气了！我曾经听您和梅哲（Henry Mazer，1818—2002）合作拉威尔《左手钢琴协奏曲》，那也是我记忆中最精彩的经典演出之一。

王：我很幸运能和梅哲合作，而且相处得非常愉快。这部作品中有爵士乐的素材，对梅哲而言可说是如鱼得水，演奏很成功。

焦：听说您之前也演奏过一次？

王：那是我第一次演奏它，正在我右手手伤之后。我想休息一下，刚好指挥普罗科特（Robert W. Proctor）对这部作品有兴趣，因此便合作演出。其实我在学生时代就帮人伴奏过，我的老师也很喜欢，因此我对此曲一直很有兴趣。这部作品里也有拉威尔对西班牙的描写，菲律宾是受西班牙文化影响很大的国家，西班牙音乐是菲律宾人生活与文化的一环，自然也是我的生活，更加深了我对此曲的情感，演奏起来也特别投入。

焦：您在这部作品中弹出极丰富的音色和层次，音量处理也十分成功，琴音浮在管弦乐之上……

王：哎呀，大概圣母又显灵了吧！

焦：除了独奏，您的伴奏也是一绝。您和柏林爱乐首席长笛家尼科莱与竖笛家莱斯特的合作也是台湾乐坛盛事。您在伴奏上的高深造诣和您喜欢声乐有关吗？可否特别谈谈钢琴合作艺术？

王：当然能说有关。我在学生时代就常弹伴奏，累积很多经验。不过说实话，我说不上对伴奏有什么特别研究。音乐道理都是相通的，无论是独奏、重奏、协奏还是伴奏，音乐都在那里。只要能够掌握住音乐，什么都能演奏得好。

焦：之前梅森伯格（Oleg Maisenberg，1945—）来台湾，他的意见和您完全一样。对音乐有正确认识、技巧杰出的独奏家，自然就能胜任伴奏。您的演出不多，但每次都是乐界大事，您对于舞台演出的看法又是如何？

王：这其实就是我这几年很少公开演奏的原因。第一个原因是压力太大，而压力来自于心中完美的图像。我想每位艺术家所追求的都是实现心中的艺术。我知道我想要的诠释，为了我的诠释我必须运用技巧创造出我想要达到的效果，但随着理想愈来愈高，体力愈来愈弱，还能不能达到对自己的要求，就很是疑问了。第二个原因就是钢琴状况常不能让我满意。好不容易自己的问题都克服了，如果钢琴不能配合，那还不如不弹……

焦：您似乎很喜爱您在东吴的那台雅马哈钢琴，“传说”您好像非那台琴不弹？

王：事实并非如此。我并不是特别喜欢那台琴，而是我能掌握它的状况。很多时候明明选了一台好琴，试弹也很满意，被调律师整理过之后却面目全非，根本没办法弹。我能怎么办？音乐会还是得开呀！只好搬自己琴房的那台雅马哈钢琴。

焦：您来台湾这么多年，您觉得台湾音乐界和学生有怎样的变化？

王：变化当然很大，音乐界有很大的进步。以前要演歌剧，简直是天方夜谭；最早还是用双钢琴或电子琴弹乐团，这样凑合着“演出”，还只能演一幕或一段。现在可不一样了，一年总有几场正式演出。连瓦格纳和理查·施特劳斯最艰巨的作品都一一挑战成功，包括《特里斯坦与伊索尔德》和全本《尼伯龙根指环》（*Der Ring des Nibelungen*），在以前根本不能想象。在钢琴方面，现在的学生比较敢发表自己的意见，弹得也有进步。特别是学琴的男生，进步尤其大。

焦：男生？以前男生弹得不好吗？

王：糟透了！以前钢琴几乎都是女孩子学，男生学得少，弹得也呆。现在可不同了，新一代弹得好的，男生反而多，特别一些在国外学习的，像美国的刘孟捷、德国的严俊杰和俄国的叶孟儒等等，弹得真是好，情况完全大逆转！

焦：万分感谢您接受访问，最后请谈谈您的音乐观。

王：学音乐当然要有天分，但对艺术的整体认识仍然重要。我第一次去欧洲，第一次看到那些景色和建筑，第一次看到那些人群和市集，刹那间，许多求通而未得、百思而不解的问题，一下子全都豁然开朗。我终于知道为什么有些作品会是那样的写法，有些音乐会有那样的风格和情感。经历过动乱艰苦，颠沛流离，我还是拥有音乐。我用钢琴来表现我的人生，而音乐就是我的生命。

注释：

1该次演出为2002年1月23日，为布索尼《C大调钢琴协奏曲》亚洲第三次演出。

理想国
imaginist

想象另一种可能

好文 影像 活动

共读 共赏 共享

手机扫码

发现更多内容

世界钢琴家访谈录 1912–1944

Chapter 1 欧洲篇

György Sándor
Menahem Pressler
Paul Badura-Skoda
Jörg Demus
Joaquín Achúcarro
Tamás Vásáry

Chapter 2 法国篇

Roger Boutry
Philippe Entremont
Théodore Paraskivesco

Chapter 3 俄国篇

Naum Shtarkman
Bella Davidovich
Dmitri Bashkirov
Vladimir Ashkenazy
Oxana Yablonskaya
Elisso Virsaladze
Vladimir Krainev

Chapter 4 美国篇

Rosalyn Tureck
Ruth Slenczynska
Byron Janis
Leon Fleisher
Gary Graffman
Martin Canin
Russell Sherman
Jerome Lowenthal

Chapter 5 亚洲篇

傅聪 Fou Ts'ong
殷承宗 Yin Cheng-zong
王青云 Bobby Wang

游艺黑白

The Colors Between Black and White

2

世界钢琴家访谈录

焦元溥 著

广西师范大学出版社

为了人与书的相遇

焦元溥　著

游艺黑白.2

•广西师范大学出版社•

图书在版编目（CIP）数据

游艺黑白.2 / 焦元溥著. -—桂林：广西师范大学出版社，2019.9

ISBN 978-7-5598-2103-4

Ⅰ. ①游… Ⅱ. ①焦… Ⅲ. ①钢琴一音乐史一世界 Ⅳ. ①J624.19

中国版本图书馆CIP数据核字（2019）第174470号

广西师范大学出版社出版发行

广西桂林市五里店路9号　邮政编码：541004

网址：www.bbtpress.com

特约策划：雷淑容

特约编辑：雷淑容　闫柳君　何宁　高远致

责任编辑：马步匀

内文制作：陈基胜　李丹华

目录
CONTENTS

第一章 欧洲篇
前言 “二战”后的欧洲音乐教育
兰基
柯奇什
席夫
奥皮兹
多诺霍
第二章 俄国篇
前言 从俄罗斯到苏维埃
鲁比莫夫
莱昂斯卡娅
阿列克西耶夫
阿方纳西耶夫
贝尔曼
维阿杜
鲁迪
第三章 法国篇
前言 挥别传统做自己
鲁维耶
科拉德
拉贝克姐妹
贝洛夫
海瑟
罗杰
卡萨利斯
恩杰丽尔
第四章 亚洲篇
前言 自亚洲绽放的世界之光
白建宇

陈必先
第五章 美洲篇
前言 从北美洲到南美洲
科瓦切维奇
弗莱雷
列文
奥尔逊
奥蒂茨

第二册
1944—1953

收录于第二册的钢琴家，除了科瓦切维奇，皆出生于1944至1953这十年之间，在相似的大时代背景中成长。这是世界大战结束，美苏成为超级强权，世界秩序重组的时代，也是百废待举，从断垣残壁重新出发，求新也求变的时代。

大环境如此，钢琴家也反映世局，悲欢离合、幸运无奈，都在音乐里细说从头。名家辈出的德国钢琴家在第二次世界大战后为何销声匿迹？作为战后德国唯一享有持续国际名声的钢琴家，奥皮兹会给我们带来怎样的心得故事？英国为何长期没有培育出自己的钢琴家与作曲家？本册唯一的英国钢琴家多诺霍，将娓娓道出自己对于英国钢琴传统的理解。白建宇夫妇险遭特工绑架，曾是昔日欧洲各报头条；陈必先含辛茹苦的学琴过程，或许更令人讶异与震撼。“匈牙利三杰”的访问承接了第一册中桑多尔和瓦萨里的艺术理念，群星闪耀的俄国钢琴家则在这动荡不安的十年里各自面对不同的人生际遇，荣耀有时，痛憾有时。

第一章　欧洲篇

前言　“二战”后的欧洲音乐教育

收录于第二册的钢琴家，除了科瓦切维奇，皆出生于1944年至1953年这十年之间，在相似的大时代背景中成长。这是第二次世界大战结束，美苏成为超级强权，世界秩序重组的时代，也是百废待举，从断壁残垣重新出发，求新也求变的时代。大环境如此，钢琴家也反映世局，悲欢离合、幸运无奈，都在音乐里细说从头。

在第一册欧洲篇中，我们见到来自匈牙利、奥地利与西班牙的钢琴家，也有法国与俄国学派专章，在本册欧洲篇我们将首次见到二战后德国和英国的钢琴家。德国向来有悠久钢琴演奏传统，名家辈出，第二次世界大战后却发生剧烈转变——作为战争发动者，德国要如何面对传统，如何立足于世？奥皮兹，这位德国战后唯一享有持续国际名声的钢琴家，以人生经验告诉我们他的心得与故事。英国向来是音乐市场重镇，却长期没有培育出自己的钢琴家与作曲家，原因又是如何？来自英国的多诺霍带来他的诚实观点，除了讨论英国钢琴传统，也诉说他特别的学习过程。

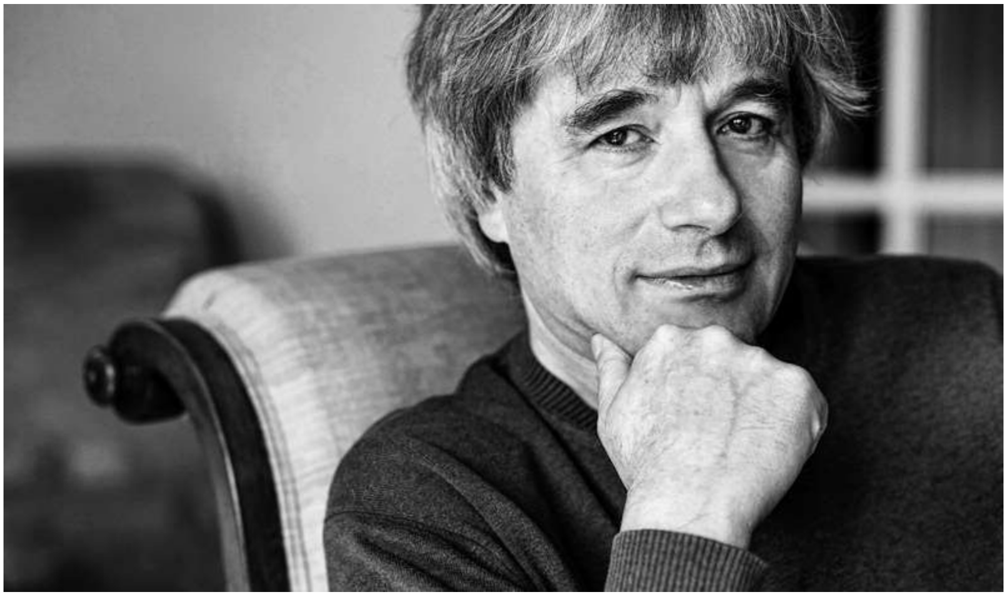
自19世纪后半叶至20世纪中叶，匈牙利出了众多杰出钢琴家。在第一册我们看到桑多尔与瓦萨里的不凡人生，以及他们对老师巴托克和多纳尼——上一辈最重要的匈牙利钢琴家的回忆，前者作品更是访问重点。本册我非常荣幸能访问到匈牙利在第二次世界大战后最重要的三位钢琴家：兰基、柯奇什、席夫。他们年龄相近，在李斯特音乐学院都是同学，也都和卡多萨（Pál Kadosa，1903—1983）、拉多什（Ferenc Rados，1934—）和库塔格（György Kurtág，1926—）等重要音乐名家

学习。从访问中我们可以知道昔日匈牙利音乐教育的卓越之处，以及三人各自发展之路。巴托克的作品与演奏仍是访问重点；他们的观点不见得和桑多尔相同，彼此也同中有异，却能殊途同归。对于理解巴托克，这是非常有益且重要的参考。兰基对李斯特的见解以及席夫对德奥曲目的解析，也都能发人深省。

对于这三位钢琴家，我也有非常难忘的回忆。万分感谢兰基在百忙之中接受我的访问，还给予非常温暖的招待。席夫访问是三次对话的总和，他的慷慨又亲切的教导令人难忘。同样忘不了的，是和柯奇什共度的三个小时，听他既说又弹，知无不言地热情分享，任谁都会被这样的知识、见识、能力与热情深深感动。非常遗憾，我等不到与他的第二次见面。在访问中，我保留最大程度的原始对话样貌作为纪念，也永远感谢他的鼓励。

兰基

Dezső Ránki，1951—



1951年9月8日生于布达佩斯，兰基8岁就读于布达佩斯音乐学院附小，13岁进入布达佩斯音乐学院附中，后又于李斯特音乐学院师承卡多萨与拉多什；18岁即获舒曼钢琴大赛冠军，从此演奏邀约不断。兰基获奖无数，包括曾于1978年和2008年两度获得 Kossuth Prize，为匈牙利文化最高荣誉，也录制诸多经典录音，海顿、贝多芬、舒曼、肖邦、李斯特、拉威尔、德彪西、巴托克、斯特拉文斯基等皆为所长。兰基技巧精湛，音色优美，也常和妻子克如签（Edit Klukon，1959—）合作广受赞誉的钢琴重奏，夫妻二人也常和儿子菲利浦（Fülöp Ránki，1995—）演奏三钢琴，为当代乐坛佳话。

关键字：匈牙利音乐教育 卡多萨 匈牙利钢琴学派 里赫特 利帕蒂 米凯兰杰利库塔格 巴托克（演奏、作品、诠释） 李斯特（作品、诠释） 海顿 舒曼 钢琴重奏 身心平衡

访谈时间、地点：2016年4月，布达佩斯

焦元溥（以下简称“焦”）：请问您如何成为音乐家？小时候接受怎样的音乐教育？

兰基（以下简称“兰”）：我不是自己决定要成为音乐家，而是自然发展成音乐家。在我小时候的匈牙利，学校教育系统发展极好，可说没有任何天分会被忽略。我刚上小学，就有位年长女士来我们班上。她是钢琴和视唱老师，但主要来调查学生是金耳还是木耳，有没有音乐天分。很巧的是她正是柯奇什第一位钢琴老师。后来我和一群学生进入视唱班，一年后许多学生离开了，但仍有不少留下来。

焦：视唱班也用柯达伊教学法（Kodály method）吗？

兰：不完全是。柯达伊教学法是给一般学生的教育。每个人都有声音，也就都能唱歌。柯达伊认为音乐该如空气一样是生活必需，人生不可或缺的一部分。这个教学法旨在让声音、歌唱、头脑、身体互相连结。我在专业班，虽然有用到一些，但主要仍用他为专业学生写的教材。很可惜如此教育后来没有持续。我在视唱班一年后开始选择乐器。学校本来希望我学小提琴，但那时很少人愿意选，因为看到国家状况，不知未来能否维持这么多乐团，学完之后可能失业。我是因为家庭实在不富有，即使要买初学者用的小琴都很困难，所以选钢琴。

焦：钢琴在匈牙利比小提琴便宜吗？

兰：当然不是，但租很便宜，换算成现在一个月只要两三欧元。虽然是很差的琴，只要有键盘和踏瓣，仍然可以学，而我进展很快。我念的学校是音乐学院的附属中小学，让音乐学院学生练习如何教学，我的启蒙老师就是一位年轻而有热情的女学生。我和她学了五年，之后和她的部门主管玛台（Klára Máthé）女士又学了五年，17岁进入李斯特音乐学院，直接从第二年开始念。

焦：一年后您就参加舒曼钢琴大赛并获得冠军。

兰：那年非常辛苦，我得完成中学最后一年以及音乐学院两年的课程，还得开许多音乐会。我在1971年开始有演出，后来愈来愈多，到1974—1975年一年超过一百场。回想起来，那大概是能把演出妥善准备好，还能有适当休息的演出极限了吧。我现在一年平均六十到六十二场，这是更合宜的数字。

焦：您在音乐学院和卡多萨和拉多什学习，可否谈谈他们的教法？您又怎么看匈牙利钢琴演奏传统与学派？

兰：卡多萨有句名言：“我的教法就是没有教法。”而他是对的。每个人都不同，应该因材施教。艺术中最重要的就是独特性，教学更要确保每个人都不同。至于匈牙利学派，我真不知道能说什么。一来我只有在匈牙利学习，无从比较；二来我不认为匈牙利的音乐教育和钢琴演奏手法，有能被特别辨认出来的独特性，自然也就没有所谓的“匈牙利风格”。以前不少匈牙利学生去莫斯科学习，我知道他们在那里练得很勤，一天八到十小时是常事，学得很好；但比较我们学到的东西，似乎也没什么差别。我唯一可说的，是匈牙利的钢琴教育源于李斯特：技巧虽然重要，但教学更重视对音乐的理解，包括乐曲的形式、结构、思想，要探究最深刻的内容。

焦：但无论是您或您之前的时代，匈牙利可出了非常多的钢琴大师。

兰：我的时代得归功于学校教育体系完善，在我之前的时代大概就是李斯特以降的传承，而多纳尼是非常重要的人物。他是天生的钢琴家，不太练琴，却始终有迷人的演奏能力，是那一代最好的演奏大师。他也是很好的作曲家，只是因为风格是晚期浪漫派，没有与时俱进而在今日受到忽略，但那无损其作品的价值。说到底，我想可能是匈牙利运气好，出了很多音乐人才，虽然马札尔人（也称“匈牙利人”）一般而言也被认为是很有音乐性的民族。这像是我们的运动成就：匈牙利不过一千万人口，但我们在国际体育赛事上得到的好名次可远多于人口比例。

焦：在您学习时期，有没有哪些匈牙利钢琴家前辈曾经影响过您？

兰：我在1971年参加过安达（Géza Anda，1921—1976）的夏日课程。他对我很好，但我没有很喜欢他的教学方式。不过几十年后当我回想他所教的，我觉得相当有用，他也是极好的钢琴家。安妮·费舍尔对人总是很好，个性绝佳。当她在台上演奏，真有让听众陶醉的魅力。至于齐弗拉，很多人认为他只是超技名家，但这对他完全不公平。他是史上最光辉灿烂的钢琴家之一，而且是相当有魅力的人，我非常崇敬他。

焦：那匈牙利以外的钢琴家呢？我想里赫特必然是其中之一。

兰：是的。我尽可能搜集他的全部演奏，大概有近三百张他的录音。他很喜欢到布达佩斯演出，对匈牙利音乐家可谓影响深远。我最先从广播中认识他，那立即让我留下深刻印象：技巧和思考表达都非常精确、干净，而且以深刻的人性呈现。很多演奏家的录音和现场差别很大；有的是录音比现场好很多，有的不是现场弹不好，而是个人台风压

倒一切，以致观众不能完全接受其所演奏的音乐。当我去里赫特的音乐会，竟发现他的录音和现场所呈现的完全一致！现场弹得极好，所做的一切又都和音乐符合。我会说他不是在演奏音乐，而是活在音乐里。我也见过他几次，都在他的音乐会后。有次他来我的音乐会，后来发给我一封感想，很称赞我的《梅菲斯特圆舞曲》。我的海顿和他的非常不同，但他认为我言之成理，能接受我的诠释。这是很大的鼓励，我非常珍惜并感谢。



兰基夫妇（右）与里赫特（左一）（Photo credit: DezsöRánki）

焦：作为乐迷，我非常感谢您整理的“里赫特在匈牙利”套装录音，这真是宝藏。

兰：其实我只是受唱片公司邀请，从里赫特在匈牙利的录音档案中挑选，光是我得到的资料就有约五十张CD之多，从1954年到1993年，大概每场演出都被录下来。这些音乐会很多我在现场，而我听了所有的录音并和目前已存的录音比较，就曲目和演奏两方面考量，列出我的选择顺序。我很高兴最后唱片公司出版了十四张，而非原先计划中的四到

五张；也很高兴他们听我的建议，以音乐会为单位发行，而非把演奏打散、照作曲家重组。这十四张真可说是精华了。

焦：除了里赫特，您还有喜爱的钢琴家吗？其他音乐家呢？

兰：我也非常喜爱利帕蒂和米凯兰杰利。利帕蒂留下的演奏不多，但每曲都被他弹到最好。除了巴赫《d小调协奏曲》，他用了布索尼的版本而我不是很喜欢，其他实在令我无话可说。他的早逝真是难以想象的遗憾。某方面而言米凯兰杰利和里赫特是两个极端。后者尽可能想演奏所有想弹的作品，曲目极多；前者却一直维持少量曲目，年复一年地琢磨。很多人批评米凯兰杰利的演奏像计算机，这并不公允也非事实——那其实类似雕琢完美的大理石雕像，如同米开朗琪罗的作品。他是非常敏锐的钢琴家，感受很深，演奏尽可能逼近心中的完美境地。但他们也有相同处，就是都有无可比拟也难以言喻的现场魅力。这你必须亲临现场才能确实体会。即使通过录像，都无法真正理解他们的现场魔法。但话虽如此，像这种具有强大艺术性格的音乐家，包括富特文格勒、卡拉丝（Maria Callas，1923—1977）和卡萨尔斯，纵使通过录音，你还是可以明确感受到他们的个性。除了他们，我也非常喜爱布施（Fritz Busch，1890—1951）；我建议你去看他指挥的《唐豪瑟》序曲，真是不可思议的演奏。

焦：您在音乐学院的时候和库塔格学过吗？

兰：他不是我的老师，倒是我内人的室内乐老师，但在学校里当然大家都认识，我也和他上过两次课，弹过他的一些作品。他实在是很好的作曲家，虽然弹给他听也实在不容易，他总是不满意。一方面他的想象力无边无际，另一方面他并不总能清楚表达他要什么，这当然得很花时间。

焦：您会建议钢琴家和他一样，用立式钢琴演奏或录制他的曲子吗？

兰：他喜欢那样的声音，但实际演出不见得合适。但我可以理解，因为我也不喜欢现在的钢琴——为了配合愈来愈大的音乐厅，钢琴被设计得愈来愈响亮。一旦超过某个界线，结果就是声音没有个性，只有大小声而已。如果钢琴家得和钢琴拼搏挣扎才能弹出有特色的声音，那音乐也不可能好。施坦威像是钢琴中的狼，每种功能都很好，却都没有最好；但我比较喜欢狗，有某项特别突出即可，像老的贝希斯坦。

焦：可否也为我们谈谈巴托克？您录制的《献给孩子们》（Gyermekeknek）与《小宇宙》（Mikrokosmos）真是迷人至极的经典。

兰：谢谢，我的确非常喜爱它们。从我接受音乐教育开始，巴托克的音乐就扮演着相当重要的角色。对儿童而言，不只是《献给孩子们》与《小宇宙》，他的《匈牙利民歌》和《斯洛伐克民歌》也是很好的教材。匈牙利和斯洛伐克两个民族一起生活好几个世纪，音乐彼此互通，也需要一起了解。我近几年来把《小宇宙》第一册放到演奏会，效果出奇的好。虽然曲子常只有一条线或一个句子，原本也是为教学而作，但巴托克写出音乐的本质，仍然可供欣赏，你也会觉得他写这些真是乐在其中。

焦：巴托克自己的演奏对您而言意义为何？

兰：那是理解他的音乐最重要的参考，所有人都应该听，但不要模仿；因为他的演奏不只呈现他对作品的理解，也反映了他所处的时代，比较自由、像说话一般的演奏风格。如果只模仿他的演奏却不分辨哪些属于乐曲诠释，哪些属于时代风格，那绝对不会是好演奏，也不能和我们这个世代的听众沟通。不过这种自由风格也展现出他对民俗音乐的研究。你听匈牙利农民的歌唱，每次都不会一样，却有相同的本质。我们欣赏巴托克的演奏，也该注重其本质。

焦：那您怎么看他的演奏录音和其乐谱不一样的部分？

兰：我觉得这些不同被夸大了。以我的经验与心得，我并不觉得巴托克弹自己的作品，和他的乐谱指示有太大不同。当然身为作曲家，他有权力弹得不一样，但演奏者仍然该照乐谱，包括节拍器速度指示。巴托克早期作品可能有些不适用，我们也都听说过他用的节拍器很不准，只是一个挂了重物的绳子，但这并不表示他所有作品的节拍器指示都不准。整体而言，他的速度指示非常重要，是理解他作品的重要依据，但最后演奏者也必须了解，那所给予的只是方向。如果谱上写每分钟72拍，我们当然可以依实际演奏的场域、心情等变量略为更动，可以弹74也可弹70，但绝对不应该弹成50，那方向就不对了。这有点像舒曼。我觉得他给的节拍器指示非常重要，虽然多数演奏者都没有照做。像《性情曲》的速度如果照谱上写的弹，听起来会和现在绝大多数演奏完全不同，但我觉得很合理——我想舒曼还是很清楚自己要什么。

焦：可否为我们谈谈他的三首钢琴协奏曲？听说您演奏第三号超过

了一百六十次？

兰：是的。他的三首钢琴协奏曲很不同，但我都喜爱。我弹第二号也超过五十次，只有第一号才三十多次——没办法，它对指挥和团员而言实在太难了，但我愈弹就愈喜欢它，第二乐章是真正的多调性，非常有趣味——巴托克的作品永远有调性中心，但不见得是大小调，也容许出现复调性或多调性，只能说最后会归于一个中心。此曲另一个问题是音响平衡，有时很难在弦乐、打击乐和铜管之间取得合适比例。

焦：您演奏时，打击乐器是否都照巴托克的指示放在钢琴旁边呢？

兰：不见得。我们尽可能遵照，但有些场地这样摆效果并不好，我在台上连自己的演奏都听不清楚。但打击乐器又不能离太远，否则难以合在一起。比较常用的解决方式，是定音鼓仍然靠近钢琴，其他打击乐器可以稍微远一点。他的《为双钢琴和打击乐器的奏鸣曲》（*Sonata for Two Pianos＆Percussion*，Sz 110）的乐器配置就很实用，我演奏过很多次，尚未出现问题。

焦：在《第一钢琴协奏曲》中，您认为作曲家真的把钢琴视为打击乐器吗？

兰：我想重点仍在层次。要在钢琴上唱歌委实不易，于是以往的钢琴演奏都侧重于如何制造旋律，但钢琴的真正长处在于多声部、多层次，因此可以模拟各种效果，包括管弦乐。愈是好的演奏者，愈会开发各种不同的层次。巴托克可以弹得很有节奏感、强化音乐中的节奏素材，甚至弹出敲击性的声音，但那只是他钢琴演奏的一部分。

焦：巴托克曾说：“我认为我的《第一钢琴协奏曲》是非常成功的作品，虽然不论对乐团或是听众似乎都艰涩了点，这也就是为何我要写第二号的原因。我希望创作出一部和第一号有所对照的协奏曲！它的管弦乐部分将写得不那么困难，主题材料也将令人‘愉快’得多！”——您怎么看第二号的“愉快”成分？

兰：我觉得此曲真的很“轻”，而且好玩，开头主题像是从斯特拉文斯基《火鸟》（*L'Oiseau de feu*）借来的，还有各种风格的谐拟，但技巧实在难，也很耗体力。要表现这种“轻”与好玩，钢琴家真得练到举重若轻、游刃有余，那又更难了。但我必须说，炫技并不是它的重点，此曲的钢琴写作也没有往炫技层面发挥，只是需要这么多音符来呈现想要的音响世界罢了。如果把它当成展示技巧的工具，那并不正确。以前我读到保罗·维特根斯坦和拉威尔对于其《左手钢琴协奏曲》的争辩，前

者说演奏者不是作曲家的奴隶，后者愤怒回说：“演奏者当然是作曲家的奴隶！”——我就想，嗯，我们演奏家的确是作曲家的奴隶，只是我们是快乐的奴隶。

焦：您如何看巴托克的“夜晚音乐”？这算是作曲家阴暗面的展现吗？

兰：巴托克很爱大自然，研习关于大自然的种种，包括搜集昆虫标本。“夜晚音乐”虽然和夜晚有关，要表现的其实是大自然。夜晚或许只是过滤掉白日人为的嘈杂，让人可以更清楚听到大自然的声音。因此我不觉得这是所谓的阴暗面，或者说这不是“阴暗”或任何其他词句可以完全描述的音乐。它有很多面向与层次，而我们只能通过感受去理解。但我同意在这些音乐中，你可以感受到巴托克内心深处的孤寂，是他最内在的声音。《第二钢琴协奏曲》第二乐章也有这种孤寂感：钢琴独自出现，而一切都在远方。它让我想起小时候我有时会感觉到自己被很多细碎的声音包围，好像是在母亲子宫里听到的声音。

焦：这和巴托克三部舞台作品——歌剧《蓝胡子公爵的城堡》（Bluebeard's Castle，Sz 48）、舞剧《木头王子》（The Wooden Prince，Sz 60）与《奇异的满洲人》（The Miraculous Mandarin，Sz 73）——的主题似乎也有共鸣？

兰：或许，但我更认为它们反映了20世纪初期的趋势——那时出现许多和精神分析有关的创作。然而巴托克的“夜晚音乐”一直写到人生最后，而且愈写愈内省，探索愈深。

焦：关于第三号这部作曲家遗作，对于未来得及写上表情与速度指示之处，您如何决定，特别是第一乐章第一主题的速度？

兰：这的确是个问题，但如果你能沉浸于巴托克的音乐语言，还是会知道该如何处理。终其一生，他都在研究本于匈牙利语言的民俗音乐，将其旋律、节奏、语气融入创作。即使作品没有直接引用民歌，也总是有民歌元素，这个主题也不例外。会说匈牙利文的人自然比较好理解他的音乐，不会说的人也可通过聆听匈牙利人说话、感觉其语韵并欣赏匈牙利民俗音乐来理解。只要能够合乎这个旋律的组成素材来源，就能说是合理的诠释。

焦：您听过波里尼和阿巴多合作的巴托克《第一钢琴协奏曲》和《第二钢琴协奏曲》吗？

兰：那正是一个好例子。这个版本钢琴、指挥、乐团都极为精彩，每个音也都在正确的位置。能演奏成这样，真是非常了不起，只是这两曲的本质却漏失了。你听巴托克自己弹第二号的录音片段，就可知道他虽然基本上照谱上的速度指示，句法仍然非常自由灵活，不像机器切割出来的。乐谱只是骨架，演奏者必须赋予血肉与生命。当然，要有血肉，你必须先有骨架，但骨架绝对不是目的。

焦：您怎么看第三号的第三乐章？柯奇什认为这是一段死亡之舞。

兰：我不觉得是死亡之舞，但的确是非常沉重也很匈牙利风格的曲子，即使它是三拍——匈牙利民俗音乐里没有三拍，只有二拍和四拍，且句子总是成对；这个乐章除了中间的赋格段落以外都是如此规律。它有很多不同性格，要在快速度中把这些如实表现确实不容易。

焦：巴托克到美国之后的作品，对您这样的匈牙利音乐家而言，会显得太美国化吗？

兰：他去美国后融入了当地素材，也受美国影响，但本质并未改变。非常可惜他未能活得更久，因为这时期的作品像是新开始而非遗言，应该要写更多才是。但另一方面，他在美国并不快乐，这也影响了他的健康。我最喜爱的巴托克，其实是1926年的他。那一年他写了钢琴奏鸣曲、《第一钢琴协奏曲》和《户外》，把民俗素材严谨周密地融入自己建立的完整音乐体系，以经济的手法呈现系统化的和声、节奏、音阶等等。

焦：可否也为我们谈谈李斯特？

兰：对现在的我而言，李斯特、海顿、舒曼是和我最接近的作曲家，或许这是因为他们都心胸开阔也发展出新视野。在李斯特的晚期作品里，我们可以看到所有后来20世纪音乐的种子，而他相当清楚这一点：他不建议他的学生弹，因为无法在音乐会获得成功。直到今日，这句话都很正确，这些音乐完全不是为激起一般听众的兴奋感而写。不过我想补充，李斯特许多早期作品也很精彩，是他后期作品的源头，比方说可能在1830年代中期写成的《诅咒》（*Malédiction*）。此曲在李斯特生前并未出版，“诅咒”这个标题是1915年出版时乐谱商加的，是手稿上对开头主题的形容，但不该是乐曲标题，因为李斯特也对其他主题写下形容。你听这部他20多岁的作品，已经是多主题单一乐章构思，开头主题更像是20世纪中期出现的音乐。我不知道为何他最后放弃出版，或许是想把点子用到后来的创作，但实在值得多演出，特别是这是李斯特唯

一写给钢琴与弦乐合奏的曲子。

焦：李斯特作品数量惊人的丰富，但出现在音乐会或录音中的却总是那几首，这很可惜。

兰：我常觉得难过，有很多人说李斯特不是好作曲家，却对他的重要作品一无所知。拜托，现在说的可是《浮士德》交响曲的创造者，怎能说是不好的作曲家呢？！此曲一开始的主题，几乎就是后来十二音列才会出现的写法，这是何等的手笔！此曲我和内人常演奏他改编的双钢琴版：《浮士德》交响曲有两个版本，李斯特在第二个版本后写了双钢琴版，但在两个版本之间他其实也改了另一个接近第一版的双钢琴版，只是从未出版。我觉得这个版本更有趣，写得也更好，因此常演奏。我们现在还演奏《但丁》交响曲的双钢琴版。

焦：您怎么看李斯特改编自己的作品？像这两首交响曲最后的合唱，双钢琴版真的有效果吗？

兰：效果非常好！想不到吧！李斯特真是改编的天才，完全知道在钢琴上要如何编排才会有好层次。我们也常弹他改编成双钢琴的贝多芬《第九交响曲》。虽然钢琴不能模仿歌手和合唱团，但我们觉得整体而言，不少乐段的效果比原作要清楚，演奏时总是很享受。我们也弹他的交响诗四手联弹改编，像是《前奏曲》《塔索》（*Tasso, Lamento e trionfo*，S 96），还有鲜为人知但实在精彩的《从摇篮到坟墓》（*Von der Wiege bis zum Grabe*，S 107）。我们也常演奏四手联弹版的《耶稣受难路》（*Via Crucis*，S 53），每次演出都有特殊体会，大家都该听一听这些好曲子。

焦：你们也考虑弹圣—桑改编的双钢琴版李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》吗？

兰：此曲可能是钢琴文献中最伟大的创作，我想原作已经够好，就不需要弹改编了。当然我能想象它对圣—桑而言是多么大的灵感来源，激发出许多幻想，以致他要改一个双钢琴版来实现。但我还是把它留在纸上就好。

焦：您会以歌德的《浮士德》来解释李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》吗？

兰：其实我们看李斯特其他有明确标题甚至故事内容的曲子，这些内容也不是很重要。他的音乐自有其逻辑，可以和文字有关，但脱离文

字仍言之成理。标题是表现故事与诗意，不是对音乐的实际描述。《浮士德》的主题是人在善恶中探索未知，《b小调钢琴奏鸣曲》也是这样的旅程，但说它只能是《浮士德》，那又把它说小了。我从来没有设定哪个主题是梅菲斯特，哪个又是玛格丽特，也不觉得这是好做法。即使是有明确标题的《浮士德》交响曲，第三乐章《梅菲斯特》也是第一乐章《浮士德》的镜子，李斯特用相同素材转化出不一样的性格；第二乐章《葛丽卿》也用了来自第一乐章的素材，是高度整合性的作品。我们看此曲完整的标题——《浮士德交响曲，三种性格的练习（改自歌德）：一、浮士德，二、葛丽卿，三、梅菲斯特》，就会知道作曲家并非以此曲来“说故事”，而是用音乐展现文字无法诉说的性格。

焦：您现在也常弹李斯特的钢琴协奏曲吗？

兰：常弹，而它们必须很仔细地对待。李斯特在谱上写下非常多指示，如果只把它们弹成炫技作品却无视这些要求，其实对曲子不公平。不过我最喜欢的是《死之舞》，这是李斯特以单一主题变化出各种性格的旷世经典，有极其精彩的想象力与执行手法。

焦：您在最后会如西洛迪编订的版本，添上双手八度上行半音阶吗？

兰：我觉得这是很有效果的做法，也这样弹过几次。西洛迪这样编是因为李斯特这样弹，虽然我们也不能一味相信他的话而不经思考，但如此版本总是很有意义。现在大家追求原意版，最好没有任何编辑者的个人意见，但作曲家不会在谱上记录所有东西，特别是时代风格。对于当时每个人都知道也会做的事，就不必写在谱上了；但对于远离那个时代，现在已不知道的我们，这样的编辑版就是很重要的参考。

焦：您怎么看李斯特匈牙利的那一面？

兰：李斯特没有机会认识真正的匈牙利民俗音乐，他所搜集的仅是匈牙利上流阶层的音乐。他听过一些匈牙利主题的创作，里面或许引用了民俗音乐，但都是有名有姓的作曲家写成的作品。他听过城市中吉普赛音乐家演奏所谓“匈牙利风格”的作品，但那其实是吉普赛人的音乐。就音乐风格而言，我不觉得李斯特很匈牙利。他认为自己是匈牙利人，也以匈牙利祖国为荣，但他不会说匈牙利文。不过我们不该把这点看得太严重，认为他在装腔作势，因为那时匈牙利上流社会很多人都不会说匈牙利文，贵族阶级的语言是德文。我虽然从来没有弹过他的《匈牙利狂想曲》，但它们很多是非常好的作品。

焦：但为何李斯特在他的晚期作品，比方说第十六号到十八号《匈牙利狂想曲》，似乎突然捕捉到了真正的匈牙利音乐？

兰：晚期李斯特很特别，去除了所有不必要的东西，一方面朝向未来新方向，另一方面探索内心最深刻的感受。或许他没说错，他真有匈牙利的内心，虽然本质上他是非常现代的人，放在任何时代皆然。

焦：您觉得在他内心深处，上帝与魔鬼各占几分呢？

兰：我们无须怀疑他是非常宗教性的人。早在他15岁的日记——就内容而言其实不算日记，而是阅读诸多宗教、哲学、文学作品后的摘要与心得——其中百分之八九十的内容都和宗教有关。李斯特留下大量信件，大概没有一页未提到上帝和圣母。这样一位一生都沉浸在宗教的人，到了晚年当然沉淀出相当不同的心灵世界，我们也可以从他的作品中感知，这种神秘纯粹的宗教体悟与感受。当然，他也对另一面非常理解，也很有兴趣，感受也同样愈来愈往神秘纯粹的方向走，四首《梅菲斯特圆舞曲》就是好证明。前两首仍可说和莱瑙（Nikolaus Lenau，1802—1850）的诗作有关，后两首只能说是李斯特意念的音乐化，仅是梅菲斯特的形象，《梅菲斯特波尔卡》也是如此。

焦：李斯特晚年有三首《查尔达什舞曲》，其中一首叫作《死亡查尔达什》（Csárdás macabre），您怎么解释这个不寻常的题名？

兰：我不确定，只能说个人感受：查尔达什是地道匈牙利风格的舞曲，最好是能看匈牙利人怎么跳。这个题名可能是想表现舞蹈的强度，要跳到最后一丝气力、无视身体极限的感觉。

焦：也请您谈谈海顿与舒曼吧，特别是您是舒曼钢琴大赛的冠军。

兰：我开过好几次全场海顿独奏会，每次弹他的作品，都让我觉得是打开窗户呼吸新鲜空气，非常愉悦且享受。他的音乐直接明确，没有什么隐含的奥义或哲理，但你也永远猜不到下一步会是什么，想法惊奇有趣又总是清楚干净。匈牙利一直维持对海顿的喜爱，也有演奏海顿的传统，这点我相当引以为傲。我小时候就喜爱舒曼，但参加比赛是老师的决定，她认为我可以去试试看。我弹了他很多作品，现在又回来弹他的小曲子，像是《少年钢琴曲集》，极其优美的音乐。我觉得舒曼虽然非常著名，仍有极多创作不被大众知晓，钢琴曲如此，歌曲更是。我内人和一位男高音长期合作，弹了上百首歌曲，包括许多舒曼。听众通常只知道《女人的爱情与生命》（*Frauenliebe und–leben*，Op. 42）、《诗人之恋》、两组《声乐套曲》（Op. 24与Op. 39）等等，但还有好多精

彩得不得了的歌曲等待大家熟悉。

焦：像《性情曲》（Humoreske）就是极好但意外的乏人问津之作。

兰：我觉得它被标题害了。现在大家看到Humor就只想到“幽默”，而不知Humor原来是“身体中的液体”，指人的各种性情。《性情曲》关乎各种性格，而不是幽默，而各种性格在此有相当好的发挥与平衡，和《克莱斯勒偶记》是同一路的精彩作品。不只此曲，舒曼很多作品的标题都无法概括他的音乐，音乐还是比文字更广大。我最爱的舒曼作品是《大卫同盟舞曲》。或许它不是那么均衡，但可有舒曼最美最动人的手笔。

焦：也请谈谈您和夫人的二重奏？你们当年在洛克豪森音乐节（Lochhausen Festival）登场大获好评，一路演奏至今，现在偶尔还加上令公子菲利浦，成为难得的三钢琴组合。

兰：我们在1985年开始合作，到现在已经弹了超过五百场，演奏了非常多的双钢琴与四手联弹曲目，从莫扎特到梅西安《阿门的幻象》（*Visions de L' Amen*）。你知道吗？我还算过里面有多少个音符，大概三万六千多个。

焦：您怎么会想到要算？

兰：有次我们在德国巡回演奏，途中我把带的书都看完了，突然想起有位作曲家朋友看到这密密麻麻的乐谱，惊叹不知道有多少音符。既然我没事做，干脆就来算一遍，哈哈。我们的小儿子菲利浦也很喜爱梅西安，最近才弹了《从峡谷到星辰》（*Des Canyons aux Étoiles*）的钢琴部分，接下来也要继续挑战他的其他作品。我们没有逼他学，是他自己对钢琴产生兴趣，从三四岁就开始。我们现在一起演奏巴赫的三键盘协奏曲和莫扎特的三钢琴协奏曲，作曲家杜卡伊（Barnabas Dukay，1950—）是菲利浦的老师，也为我们写三钢琴作品，包括原创作品与巴赫改编曲。他是很好的作曲家，我很高兴能有好作品可以演奏，还和家人一起。

焦：您的演奏一直精进，但除了近年和夫人录制了萨蒂、李斯特和杜卡伊以外，已经好久没有录音问世，实在希望您能多录些。



兰基与夫人克如瑩（Photo credit: Leslie Verdet）

兰：我以前录了大约五十张唱片，但这二十年来对录音实在没有兴趣，我也不想逼自己去做自己不喜欢的事。就看缘分吧。

焦：最后，可否请您说几句话为这访问作结？

兰：音乐很重要，非常重要，但是，我的花园更重要——这不是说我爱园艺多过音乐，而是我认为一个健全平衡的人生，比只追求音乐来得重要。我很享受家庭生活，享受在家里的时光，当然音乐也包括在内。有位神父曾说，以他多年为人做临终祷告的经验，他从来不曾听到有人说“真可惜，我所成就的还不够”，而是说“真遗憾，我付出的爱还不够”。音乐很好，但为了音乐而失去人生，那所得到的音乐，或许也不会是当初想要追求的那种面貌了。

柯奇什

Zoltán Kocsis, 1952—2016



1952年5月30日出生于布达佩斯，柯奇什5岁开始学习钢琴，1963年进入巴托克音乐学院学习钢琴与作曲，后于李斯特音乐学院师承卡多萨与拉多什。他钢琴技巧精湛出群，是20世纪后半叶最惊人的超技名家，曲目从巴洛克至当代，所录制之拉赫玛尼诺夫钢琴协奏作品全集、德彪西与巴托克之钢琴独奏协奏作品全集等等，都是史上不朽经典。他才华洋溢，在作曲、改编曲与指挥亦有长才，在音乐学研究、评论与唱片制作上也有卓越成绩，曾共同创立布达佩斯节庆乐团并担任匈牙利国家爱乐音乐总监。2016年11月6日逝世于布达佩斯。

关键字：理查·施特劳斯 技巧训练 曲目培养 东欧铁幕 匈牙利国家爱乐 指挥里赫特 卡多萨 拉多什 巴托克（演奏、作品、诠释） 维也纳传统 德彪西 民俗音乐 勋伯格 十二音列 《摩西与亚伦》 库塔格 皮

林斯基 管弦乐改编曲

访谈时间、地点：2015年10月，布达佩斯

焦元溥（以下简称“焦”）：非常感谢您在百忙中接受访问。

柯奇什（以下简称“柯”）：很高兴能在这里和你谈话。你知道我几年前发过极严重的心脏病。我很幸运能复原，还没有损伤到演奏与行动能力，不过能给钢琴演奏的时间又变少了……弹琴实在太耗体力了。

焦：您那时在排练理查·施特劳斯《沉默的女人》（Die schweigsame Frau，Op. 80），听说您要在匈牙利指挥他全部的歌剧？

柯：我是希望他所有歌剧都能在匈牙利演出。如果已有好演出，像布达佩斯歌剧院极为精彩的《没有影子的女人》（*Die Frau ohne Schatten*，Op. 65），那我就不必演出了。我近年来指挥了《随想曲》（*Capriccio*，Op. 85）、《和平纪念日》（*Friedenstag*，Op. 81）、《达芙妮》（*Daphne*，Op. 82），还有舞台演出的芭蕾舞剧《约瑟夫传奇》（*Josephs-Legende*，Op. 63）。另有很多在计划中，包括搭配霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmannsthal，1874—1929）改编莫里哀戏剧演出的《中产贵族》组曲（*Der Bürger als Edelmann*，Op. 60）、歌剧《戴娜之爱》（*Die Liebe der Danae*）、《贡特拉姆》（*Guntram*，Op. 25）、《火荒》（*Feuersnot*，Op. 50），最后会是《间奏曲》（*Intermezzo*，Op.72）搭配勋伯格的歌剧《日复一日》（*Von heute auf morgen*，Op. 32）。《间奏曲》在战前似乎演出过，但《日复一日》会是匈牙利首演，这两出故事其实蛮像的。我也常指挥施特劳斯的交响诗，像是《阿尔卑斯交响曲》，但特别愿意推广他少为人知的创作，像是《麦克白》（*Macbeth*，Op. 23）、《来自意大利》（*Aus Italien*，Op. 16）和《戏谑曲》（*Burleske*，Trv 145）等等。我是那种“觉得需要，就一定要去做”的人。只要有好作品还没在匈牙利演出，我就努力促成。比方说我首演了包括《古雷之歌》（*Gurrelieder*）在内的十部勋伯格作品，还有斯特拉文斯基的《狐狸》（*Renard*），我也总是做我想做与认为应该要做的事。

焦：除了推广，我想您呈现全集或补足曲目，似乎另有深意在其中。

柯：是的，因为我希望能借此扫除刻板印象。比方说《间奏曲》是写法非常现代的歌剧；大家听了它，而且和勋伯格一起听，必然更能体

会施特劳斯的丰富。他不是像大家认为从《玫瑰骑士》（*Der Rosenkavalier*，Op. 59）以后就走浪漫派回头路的作曲家，《和平纪念日》甚至有类似十二音列的段落。一般人心中的施特劳斯，其实只是建立在《莎乐美》《玫瑰骑士》《最后四首歌》（*Vier letzte Lieder*，TrV 296）等著名作品的印象而已。当然它们是好作品，但其他也是。每部施特劳斯的歌剧都有独特性，甚至有其风格，并不见于他的其他歌剧。从《埃莱克特拉》（*Elektra*，Op. 58）到《最后四首歌》，作曲家经历了很多，而这都很重要——我认为他写的所有作品，哪怕只是一个动机、一个句子，都非常重要，因为他是那么重要的人物。

焦：您是罕见的全面音乐家，钢琴、演说、教学、指挥、作曲、改编样样都行，总有计划要做，我想您正是因此个性而培养出全方面的能力。但回到钢琴演奏，我知道您在14岁和17岁的时候各有一次内在危机：之前您觉得自己没有演奏技巧，之后您觉得没有足够曲目。但您后来成为20世纪至今最伟大的钢琴家之一，更有极为广泛的曲目，我很好奇您当时自我突破的历程。

柯：我14岁的时候就想演奏很多作品，但很快就发现技巧不够，而技巧来自练习。即使是天纵奇才如齐弗拉，也是需要练习才能获得那样鬼神莫测的技巧。他不只一天练八小时，还常常戴手套练，尤其在音乐会之前。这是他的秘诀：戴上手套，你无法真正感觉到琴键；当你习惯之后再把手套拿掉，触键会变得灵敏一百倍。

焦：哈哈，他变成钢琴界的豌豆公主了！您也这样练吗？

柯：我还真试过呢！我没有练到每天八小时，但我非常专心地练四五个小时，专注于音阶、琶音、双音、八度等基础技巧，后来也获得我想要的目标——各指独立且具有弹性的手。我的手够大，让我不受限制地演奏任何我想弹的曲子，例如拉赫玛尼诺夫全部的钢琴曲，李斯特最困难的几首歌剧模拟曲（Paraphrase）等等。至于曲目，作为演奏家，我必须建立曲目。因此在得到匈牙利广播电台主办的贝多芬比赛冠军后，我又开始一轮非常专注严谨的练习。我几乎取消所有演出，认真练了两年。那时几乎没有什么收入，不过反正和父母一起住，其实没有太多开销。当然我知道我不可能在所有作品与风格都达到同样的高度，特别是情感上不亲近的作曲家或作品。比方说我很爱拉赫玛尼诺夫，但不怎么喜爱斯克里亚宾。我仍然指挥斯克里亚宾，但作为钢琴家，他对我而言仍然太怪异了，而有些作曲家我到现在都避免演奏。因此虽然我也弹巴赫、海顿、莫扎特等等，但我早期曲目主要专注于拉赫玛尼诺夫、

德彪西、巴托克、贝多芬、李斯特和舒伯特这几家，包括他们的室内乐。

焦：这已经非常丰富了。想必这也是您录制巴托克与德彪西钢琴作品全集，以及拉赫玛尼诺夫钢琴与管弦乐作品全集的原因。

柯：有时我会选择新曲目或不熟悉的作曲家，但绝不把那当成“郊游”，只是弹一二曲好玩而已。对于上述我特别喜爱的作曲家，我更是几乎演奏了他们所有的钢琴作品，也指挥他们的其他创作，包括德彪西与拉赫玛尼诺夫的歌剧。我也想要和国人介绍他们的所有作品。我第一首演奏的拉赫玛尼诺夫协奏曲，正是最少人弹的第四号；我在1977年的演出，应该是此曲的匈牙利首演，我也很早就弹了他的《第一钢琴奏鸣曲》。对我而言，深入并广泛地钻研一位作曲家，方是真正理解并掌握其风格的方法。当然这意味曲目有限，但又有谁是什么都演奏呢？连曲目多到不可思议的托斯卡尼尼，都有没指挥过的作品，包括《吟游诗人》（*Il trovatore*）。总之，通过这样的方法，我真的可以说对于我喜爱的作曲家，他们都是我“精神上的财产”。

焦：回首过去，在铁幕中成长是什么样的经验？

柯：匈牙利那时和外界几乎隔绝，乐谱和唱片都很难买到，但也因此我们渴望知道外界的发展。原本在苏联日丹诺夫主义（Zhdanov Doctrine）影响下，匈牙利当局把许多当代作品扣上“形式主义”的帽子，即使是巴托克《奇异的满洲人》都不许演奏。但1968年之后政治情势开始缓和，我们得到更多自由，我也第一次听到布列兹、凯奇和斯托克豪森（Karlheinz Stockhausen，1928—2007）的作品。1970年我们还成立了新音乐工坊（New Music Studio），介绍各式各样的当代音乐。更好的是出国旅行变得简单些。一般人不行，但艺术家可以，因为匈牙利需要我们在西欧曝光，作为匈牙利的代表。我第一次去巴黎就是1972年和兰基一起到西欧巡回演出。作为匈牙利新生代音乐家，那时我们引起很多瞩目。



1971年的柯奇什（Photo credit：Urbán Tamás）

焦：您曾跨国签署了《七七宪章》（Charta 77，捷克/斯洛伐克反体制运动的象征性文件），那对您有任何影响吗？

柯：我必须和一些高层谈话，接受一些“谘商”，但没有外界想象的那么严重，我还是得以自由发展我的演奏。我差不多在1983年至1985年建立完我的钢琴曲目，接下来就可放心开始发展指挥事业。

焦：您就在那时和费舍尔（Iván Fischer，1951—）共同创立了布达佩斯节庆乐团。

柯：随着政治控管愈来愈松，愈来愈多机会出现，布达佩斯节庆乐团就是一例。不过那时只是一年三次演出的暂时组织，真正成为全职，还是要等到政治在1989年彻底改变之后，在布达佩斯市买下这个乐团开始。我待到1997年，后来接受匈牙利国家交响乐团的邀请担任总监。那时布达佩斯节庆乐团已达到极高水平，不再需要我；匈牙利国家交响乐团却不然，我必须从头严格训练。

焦：我听了你们的不少录音，实在展现顶尖水平，您一定花了很大的心力！

柯：你不知道的是以前完全不是如此。以前他们全称是“匈牙利国家音乐会交响乐团”，团员竟说：“嗯，我们是音乐会乐团，所以不需要排练。”——你能想象吗？我和这种态度奋斗三年，最后无以为继，索性在2000年解散乐团，邀请国际评委重新甄选团员，改名为匈牙利国家爱乐。从那时至今，我一年花三十五周在训练乐团，才有你听到的成果。也在那时，我接下飞利浦唱片公司的邀请，录制巴托克钢琴作品全集，以及匈牙利唱片公司的邀请，录制巴托克新版本全集。后者已经进行了一半，录了十一张专辑，希望在有生之年我能完成这套录音。

焦：为了达到您追求的音乐目标，自然必须训练乐团，但您花这么多时间在匈牙利国家爱乐，我想应该也有实现个人音乐目标以外的企图吧？

柯：我希望能为匈牙利年轻音乐家创造机会。匈牙利不是没有人才，但如果国内没有好乐团，他们多半只能出走。好长一段时间，匈牙利年轻音乐家都以考上邻国名团为目标，在德国和奥地利演奏。我希望能改变这样的状况，让他们可以留在国内。否则继续下去，匈牙利不会有好的音乐发展。

焦：您在音乐学院也曾修习指挥吗？可否谈谈当年的学习？

柯：我的指挥技巧是自己摸索出来的，没有和谁学过。就音乐学习而言，我倒是从指挥家西蒙（Albert Simon，1926—2000）身上得到很多。与其说他是指挥，不如说他是全方位的音乐家，而且是匈牙利乐界幕后非常重要的人物。大家都喜欢和他“学习”：到他家聊天喝茶听唱片，听他谈各种事物与音乐见解。许多后来我从多年实践中才了解的做法与概念，包括如何处理长强音（agogic）、弹性速度、重音表现法（accentuation）和结束音等等，都是在他那里第一次听到。





指挥中的柯奇什（Photo credit: Laszlo kenez/MUPA）

焦：听说里赫特对您也影响深远。

柯：我1969年第一次听他的现场演奏，回家后整整一周没碰钢琴——没办法，实在太震撼了！那样的艺术成就、完美与深刻，是我可望而不可即的高度，后来是我对音乐的热情才把我拉回琴椅上。不过当我真正认识他，和他合作舒伯特四手联弹时，我已是具有独立思考的音乐家，于是常常和他辩论。比方说我指出舒伯特手稿上有许多“明晰”（marcato）符号，我觉得这些很重要，他则认为没有那么重要。他

其实对考古没有太大兴趣。我和他建议过无数次，希望能一起演奏舒伯特《原创法国主题嬉游曲》（*Divertissement sur des motifs originaux français*，D 823）全本三乐章，他却坚持只演奏第一乐章，因为他觉得后二乐章是后人的新发现，而他不喜欢新发现。他也很坚持使用他手上的乐谱版本。说实话，那几乎都是昔日俄国版，有些实在很糟。有时我实在不能理解，为何他对新出版的东西都那么没兴趣。

但若放到他的音乐观，那我就可以理解了。

焦：这是什么意思？

柯：这一点里赫特和我非常相似：我们都在作品中寻找真实与真理，在意作曲家的初衷——他们为何要写这首曲子？又为何决定完成这首曲子？换句话说，要理解里赫特的个性和音乐，必须知道他真正在意的其实不是纸上写的那些，而是音乐背后的实质情感或意念。当然这不是说我们就不重视乐谱。里赫特仍然非常讲究谱上的音符与指示，但他像富特文格勒一样，更看音符背后的东西。

焦：也请谈谈您两位重要的老师，卡多萨和拉多什。

柯：拉多什非常有趣。表面上他教我演奏技巧，但当我愈来愈了解他的想法，我就知道他是何其独特罕见的音乐家。因此我和他一起演奏双钢琴与四手联弹，也为他改编了许多双钢琴作品。我从和他一起演奏中学到的东西，甚至比和他上课还多！卡多萨虽然不是很重要或有名的作曲家，但他确实是好作曲家，写出不少杰作。他有非常特别的声响、声部编排和风格，本于巴托克但又不模仿他。他对音乐与钢琴演奏的手法，也可说和巴托克一脉相承。通过他的教导，我深入理解了巴托克的演奏手法与诠释观点，包括先前提到的如何处理长强音、弹性速度、重音和结束音等等。此外，他对德彪西的诠释真是令我大开眼界。比方说重音，从以前到现在，许多钢琴家把德彪西弹得一点重音都没有——这是和德彪西本人演奏完全不同的方式。德彪西留下的有声演奏虽少，但已足够我们归纳出他强调某一音或句子的手法。附带一提，他在这些录音中都没有什么错音。斯特拉文斯基说得对，他真是一位伟大的钢琴家。实在可惜他没留下更多录音！不只是德彪西，以巴托克和拉赫玛尼诺夫这样的钢琴大家，他们的录音实在不够多，我多么希望巴托克能录下他的钢琴奏鸣曲与《户外》啊！

焦：那您怎么看巴托克演奏自己作品的录音？他的演奏速度和谱上指示并不都一致，同一曲的不同时期录音速度也不同，这是否表示我们

不需要那么在意他给的速度？

柯：当我制造音乐，我的想法在头脑、在心里、在手指、在指挥棒，但最终音乐是声响现象，如果我不能让想法成为声响经验，那我就没有达到目标。如果演奏过快，超过演出场所的声响效果；或演奏过慢，超过聆赏者所能接受，音乐都不会成功，因此速度至为重要。许多人说拉赫玛尼诺夫演奏的肖邦《第二钢琴奏鸣曲》，急板终乐章弹太快，我恰恰觉得相反——只有如此速度才称得上急板，这几乎是我唯一听得下去的演奏。许多人说从巴托克演奏自己的作品判断，他并不忠于自己写的节拍器速度。我持相反意见：对巴托克的作品来说，节拍器速度是最重要的指示，那是对其乐曲性格最关键的提示。如你所说，他的录音并没有完全照谱上的速度，但我们要考虑当时的录音技术；在78转唱片一面只能录四分钟的限制下，他能怎么做？以《组曲》（*Suite*，Sz 62）为例，他还改变顺序，一面录第一、三首，另一面录第二、四首，才能最经济地收录于唱片两面。当巴托克能够不受时间限制录音，比方说他为哥伦比亚唱片公司录制的《小宇宙》，基本上他就照着节拍器指示来弹了。

焦：那您如何看巴托克在音符上的更动？比方说他录制的《野蛮的快板》，顽固低音的重复和谱上不同，但两次录音都相同。这是否表示我们可把录音视为他对乐谱的修改？

柯：我从两方面来看：第一，巴托克演奏他的作品，只有两首背谱，就是《特兰西瓦尼亚之夜》（*Evening in Transylvania*，*10 Easy Pieces*, Sz 39 No.5）和《野蛮的快板》，我认为这是记忆失误。第二，作曲家在演奏时所想，远比单纯的演奏家要多。巴托克最后一场音乐会，是和他太太与莱纳指挥芝加哥交响乐团合奏他的《为双钢琴与打击乐器的协奏曲》。进行到某处，巴托克突然弹出和谱上非常不一样的音乐，其他人只好停了下来，等到他终于又回到乐谱才能继续合奏。音乐会后莱纳问他刚刚发生什么事了，巴托克说："喔，刚刚小鼓犯了一些错，可是那个错给了我音乐上的可能，让我觉得我必须要就那一段发展些什么。"你看，伟大作曲家是这样想的！格什温也是，他似乎总是在即兴发挥，不太管自己谱上写什么，连在录音室也一样。所以我们要理解作曲家作为演奏/诠释者和作曲者的不同。他的演奏可能充满即兴更动，但那是根据录音当下的状态决定，他并没有想要更改乐谱。

焦：您怎么看钢琴家巴托克以及他所代表的学派？

柯：匈牙利钢琴学派建立于李斯特、多纳尼和巴托克这一脉传统。

不过无论音乐或技巧，我不觉得李斯特学派和莱谢蒂茨基学派有很大不同，也不觉得匈牙利学派和俄罗斯学派有显著差异。就音乐而言，不只有李斯特和巴托克的诠释传统，匈牙利学派仍然保有中欧这一路的手法，包括维也纳传统，因为在奥匈帝国体制下，昔日匈牙利音乐家多数仍去维也纳进修。所以多纳尼很关键，因为他当年大可去维也纳，却选择留在布达佩斯音乐学院。无论如何，维也纳传统可说是匈牙利学派的核心。这非常重要，你看匈牙利音乐家的曲目就可发现这一点，我们保存了非常广泛的德奥作品。我可以从安妮·费舍尔和布伦德尔的演奏中听到相似的东西，甚至也可以从布伦德尔和巴托克的演奏中感受到共同点，连技巧都有相通之处，即使表面上他们是那么不同。

焦：所以匈牙利学派其实整合了中欧传统，又有自己的独到之处。

柯：而这独到之处还必须感谢巴托克和柯达伊，因为他们在20世纪初把德彪西介绍到匈牙利，为钢琴演奏带来新的技巧与声响，也让德奥传统不再主导匈牙利学派。不然就作曲而言，多纳尼仍然深受以勃拉姆斯为代表的维也纳影响，而演奏和创作实为一体两面。以我的观点，我会说请想象“以德彪西的风格去统一维也纳学派”，那就是巴托克的演奏。由作曲手法来看，巴托克也融合了多样欧洲传统。他从维也纳、勃拉姆斯风格出发，加上自身所处的匈牙利传统——这里不只有李斯特，还有艾凯尔（Ferenc Erkel，1810—1893）、莫佐尼（Mihály Mosonyi，1815—1870）、戈德马克（Karl Goldmark，1830—1915）等民族主义风格的浪漫派，然后有理查·施特劳斯的短暂影响，再来就是德彪西与东欧民俗音乐。你必须要先理解上述风格，才能确切掌握巴托克。因此，他所代表的是主流而非边陲，而且是为欧洲音乐带来崭新视野与创作材料的主流。德彪西过世时巴托克曾评价他是比理查·施特劳斯更重要的作曲家。施特劳斯虽然非凡，仍依循着瓦格纳与勃拉姆斯的路线，在《埃莱克特拉》之后甚至走回头路；德彪西却可说更新了欧洲音乐，在人生最后还提出新观点。我对施特劳斯的看法和巴托克不同，但在我心中巴托克和德彪西一样，都开拓出前所未见的天地。

焦：巴托克认为德彪西是他的时代中最伟大的作曲家，他也相当赞誉斯特拉文斯基，只是后者并不喜欢巴托克，原因居然是民俗音乐。关于这点，一如您认为巴托克不是边陲而是主流，有一派观点会觉得既然如此，那巴托克可以被“中性”演奏，以“欧洲现代音乐”来诠释，不需要侧重其民俗素材。您认为呢？

柯：我不认为我们匈牙利的手法是唯一解，但我相信重要的风格元
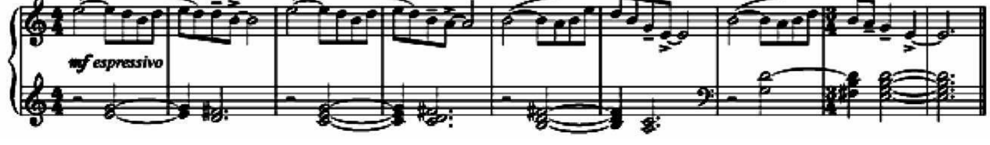
素，诸如谱上的节拍器速度指示、弹性速度、重音表现等等，是诠释巴托克绝对不能舍弃的要素，而这些都和民俗音乐有关。如果只把他视为中欧作曲家与欧洲文化的一部分，无视其作品中的民俗特殊元素，那其实破坏了他的音乐传统。和斯特拉文斯基不同，民俗音乐是理解巴托克作品的核心。他的音乐弥漫着民俗音乐素材，在最小的单位都可找到。

焦：巴托克的民俗音乐不限于匈牙利，虽然他也因此被攻击：在匈牙利和罗马尼亚两国交恶之后，有人批评他居然以罗马尼亚民歌谱曲。您怎么看他相当宽广的民俗音乐使用？

柯：先别忘了在巴托克采集罗马尼亚民歌的时候（第一次世界大战前），特兰西瓦尼亚[1]仍是匈牙利领土。巴托克的《罗马尼亚民俗舞曲》（*Romanian Folk Dance*，Sz 56）最早的曲名是《匈牙利境内的罗马尼亚民俗舞曲》，“一战”后才改名。巴托克相当清楚如果他想要采集并理解匈牙利民俗音乐，他就必须也采集与理解东欧周围地区的音乐，包括罗马尼亚、斯洛伐克、保加利亚、塞尔维亚、斯洛文尼亚，甚至远至阿拉伯地区。他实在是真知灼见。此外，即使巴托克只从三个国家搜集罗马尼亚民俗音乐，他仍然采集了约五千五百首罗马尼亚民歌。他把自己训练成一位顶尖的民族音乐学者，而以他对罗马尼亚民歌的了解，他也完全有资格运用如此素材与音乐语汇作曲。许多他的经典名作，包括小提琴第一、二号狂想曲，小提琴奏鸣曲，小奏鸣曲等等，其实都根基于罗马尼亚民俗音乐，而他发挥得多么美！

焦：一般人害怕民俗风，在于“韵味”实在难以掌握。虽然巴托克记谱已经相当精细，我想还是无法完全重现他要的弹性速度与语韵。

柯：所以录音很重要。像《特兰西瓦尼亚之夜》谱上有很多关于重音和弹性速度的指示（见下页谱例），但无论我们如何读谱，如果没有录音，实在无法仅从乐谱就得到和巴托克本人一样的弹法。这段旋律并非民歌，但其中仍有匈牙利文语韵。像开头可说是八个音节：匈牙利文很多字有八个音节，这段音乐应该要照语韵的抑扬顿挫处理。不只在钢琴上可以做到，我很努力地试验，证明管弦乐和合唱团也能表现巴托克的弹性速度和重音法。



焦：对于非匈牙利人，甚至如我一样的亚洲人，我们能够掌握好巴托克的民俗风格吗？
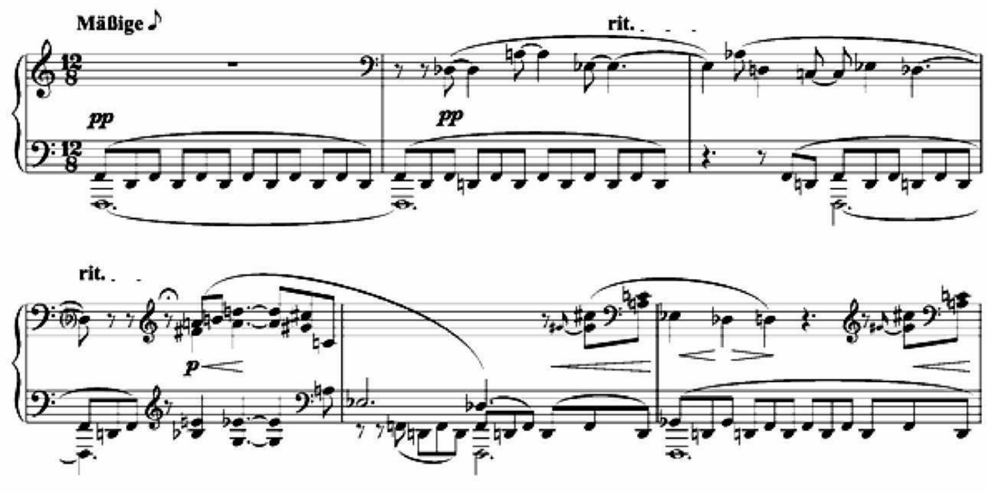
柯：几年前我指挥东京交响乐团演奏《管弦乐团协奏曲》，第三乐章中段的中提琴与木管乐句也有如此八音节说话句。经过我仔细讲解和示范，团员很快就能掌握要领，演奏出几乎地道的匈牙利语韵。巴托克和柯达伊作品也不时出现五声音阶，特别是后者，和中国音乐很类似。我想只要够敏锐够用心，经过适当学习，亚洲乐团——其实是任何人——也能演奏好匈牙利音乐。如果不会说匈牙利文，可以多听匈牙利民俗音乐与民歌，最好还能听罗马尼亚、斯洛伐克、保加利亚等地的民歌，一如巴托克当年的采集，熟悉这样的音乐与语韵。

焦：从巴托克在《第一小提琴奏鸣曲》或《第四弦乐四重奏》所展现的实验来看，他其实已经写出相当近似十二音列的概念，是因为民俗音乐素材让他无法继续往此方向走去吗？

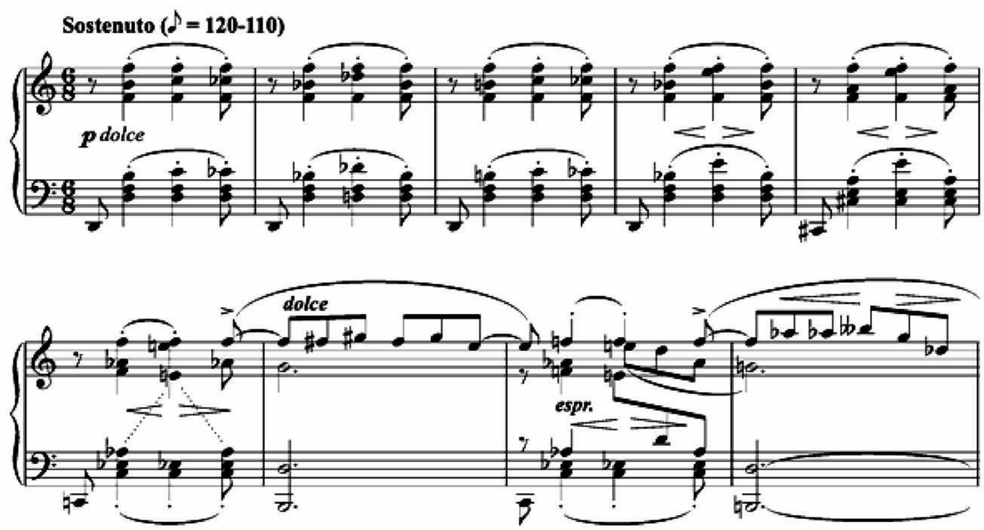
柯：巴托克最初认为十二音列和匈牙利民俗音乐不可能有关，后来修正看法，看到连结二者的可能。这正展现了他的高度才华。《匈牙利农民歌曲即兴》（*Improvisations on Hungarian Peasant Songs*，Sz 74）有不少段落就是证明，第七首尤其是好例子，尝试同时呈现民歌与十二音概念。其实若看《奇异的满洲人》的开始与最后和弦，比对曲中的四音骨干，就概念而言也和十二音列互通，同时期的《三首练习曲》（*Three Studies*，Sz 72）也是如此。这和勋伯格几乎在相似时期发展，因此反过来说，这显示十二音列的概念无法避免。这是作曲历经长久发展之后的必然思考方向，连斯特拉文斯基晚年也都运用此概念写作。巴托克的无调性与十二音列实验时期很短，影响却很深。如果我们比较《奇异的满洲人》和之后的《第五弦乐四重奏》《为弦乐、打击乐和钢片琴的音乐》（*Music For Strings, Percussion＆Celesta*，Sz 106）、《为双钢琴与打击乐器奏鸣曲》与《嬉游曲》（*Divertimento*，Sz 113）等作品，就会看到巴托克的视野更为宽广，对调性之间的关系有更精深的见解，能够看到双调性与多调性的可能。我会用多重类型（poly-modality）来称呼他在作品中所达到的成就。从《二十首匈牙利民歌》（*20 Hungarian Folksongs*，Sz 92）或合唱作品《赛凯伊之歌》（*Székely Songs for Male Chorus*，Sz 99）等创作，也可看到巴托克许多极其有趣的实验。像《二十首匈牙利民歌》第二首《古老的悲叹》（*Régi keserves*），主旋律是一首极其古老的民歌，巴托克却以另一种调性为它配上和声，而两个调性真能合在一起。如果没有对勋伯格作品的研究，巴托克可能走不到这一步。
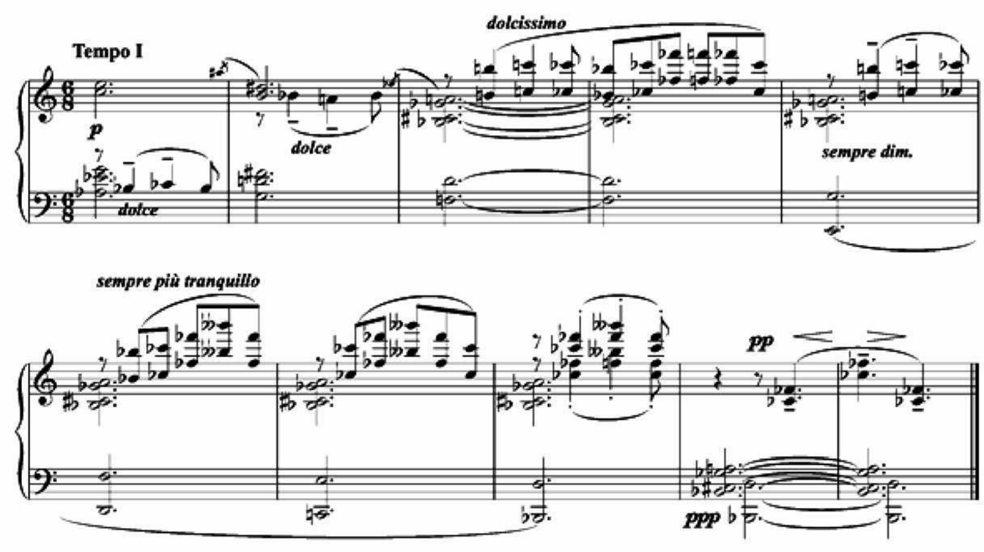
焦：我觉得还有一点很耐人寻味：巴托克似乎没有直接推崇勋伯格是伟大的作曲家，但他永远在说“勋伯格的实验”，而他也在做勋伯格的实验。

柯：自从巴托克认识勋伯格作品之后，我们就可以在他的创作中看到各式勋伯格的实验，而这可以追溯至勋伯格1909年的《三首钢琴作品》（*Drei Klavierstücke*，Op. 11）。你听此曲第二乐章开头：



再比较巴托克写于1916年的《组曲》的第四首：特别是开头旋律的再现：





这两曲不可能没有关系，巴托克必然是以勋伯格为灵感。关于巴托克的音乐，实在有太多可以讨论。即使我已经研究他四十多年了，我至今仍常有新发现。我会把许多想法写在一年后要出版的新巴托克全集乐谱之中。

焦：这真是太好了！巴托克音乐另一个要素是“夜晚音乐”。这其中除了有自然界声响模拟，也有不少非常阴暗的元素，您如何解读？

柯：他一直都着迷于夜晚的声响，也用了许多自然界声响。像《第三钢琴协奏曲》第二乐章中段的鸟鸣声应是来自北卡罗莱纳的阿什维尔（Asheville, North Carolina，巴托克于1943—1944年在那里过冬）——我到那边的时候，真的听到和曲中极为相似的鸟鸣。《管弦乐团协奏曲》的第三乐章也是夜晚音乐，只是那是纽约或美国的夜晚。巴托克的音乐整体而言确实相当阴暗，你很难在他作品中找到轻易的快乐，我甚至会说没有快乐。就连三首钢琴协奏曲的终乐章，那都是狂野舞蹈，但非快乐。

焦：第三号也是吗？

柯：与其说是快乐，第三号的终乐章更像是死亡之舞（Danse Macabre）。这个乐章总让我想到他《小曲集》（*Bagatelles*，Sz 38）的最后一曲《圆舞曲》——节奏像，情绪也像，好似以冰冷眼光看着自己昔日的恋人和别人跳舞。对我而言，第三号是巴托克最海顿风格的作品，形式非常古典，对位丰富高超，内容则是爱，只是这爱对盖尔（Stefi Geyer，1888—1956，巴托克昔日的单恋对象）多过对迪塔

（Ditta Pásztory-Bartók，1903—1988，巴托克第二任妻子），非常复杂的心情。

焦：巴托克到美国后风格变得国际化，您认为他本质上有所改变吗？

柯：就表面而言他的确改变很多。如果他没有到美国，《管弦乐团协奏曲》不会是我们今日听到的面貌，但我想他的内心仍然非常匈牙利。不只是《第三钢琴协奏曲》《中提琴协奏曲》与《管弦乐团协奏曲》中的浓厚乡愁，他仍写出《无伴奏小提琴奏鸣曲》这样的创作，本质并无改变。他的一生，就像是匈牙利历史的缩影。

焦：您怎么看巴托克之后的匈牙利作曲家？

柯：由于利盖蒂很早就离开匈牙利，库塔格可说是最好的代表。若说巴托克像是匈牙利历史的缩影，库塔格就是“二战”后匈牙利作曲家的缩影。他早期作品从晚期巴托克风格开始创作，1957年至巴黎和梅西安等人学习并研究韦伯作品之后，风格开始往无调性与十二音列探索，但作曲开始变得困难。他写了自己前五部有出版编号的作品，然后回到匈牙利沉淀思考。当他找到自己的语言，作曲也就变得愈来愈容易，最终到了炉火纯青之境，全世界都想要他的曲子。

焦：对您而言，他最大的特色是什么？
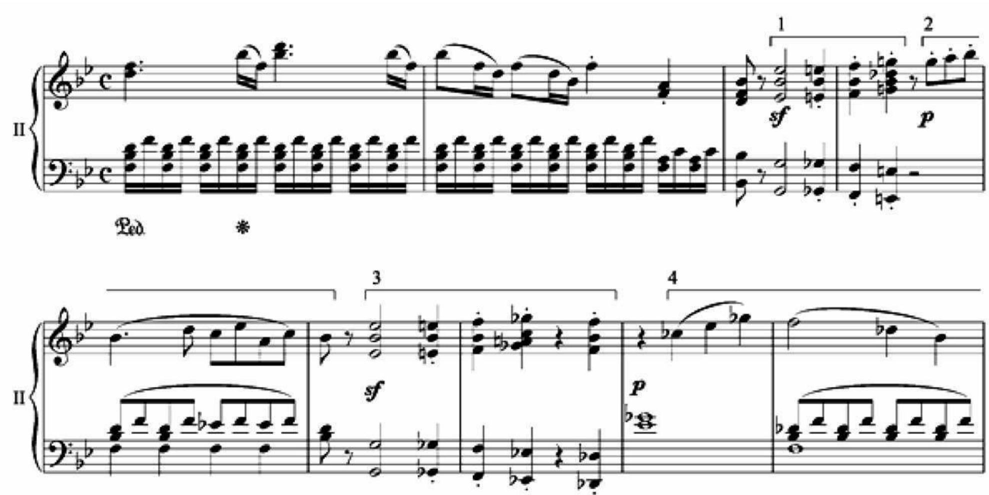
柯：不只是优异的音乐家，库塔格还是充满人性温暖的人。现在许多当代作曲家的创作变成技术和个人风采的展示，但你听库塔格的作品，无论他用什么技法或你觉得那是什么派别，都会觉得“这是为我们而写的创作”。如果把这点列入考量，我会说他是当代最伟大的作曲家。我非常期待他即将完成的歌剧。[2]

焦：作为演奏者，您如何传承库塔格的诠释？他是少数极为坚持必须完美按照他意念演奏的作曲家……

柯：如同我刚刚举的巴托克例子，再怎么精细的记谱法，都没办法完整表现作曲家想要的句法，库塔格更是如此。这就是为何演奏一首作品，最好能有作曲家在场。如果能和库塔格学习他的创作，听他解释如何表现其弹性速度——当然，这得花很多时间——最后应能掌握其艺术的基本原则，至少不会背离他的想法。说到底，音乐诠释最困难但也必须最自然的，就是“如说话般表现”并且讲出音乐的意义。不只库塔格如此，所有作品皆然。

焦：他也是您在音乐学院的老师，可否谈谈他的教导？

柯：库塔格大概是我见过想象力最丰富的人。从以前到现在，每次我为他弹些什么，他都会告诉我新鲜又有趣的观点与想法，而且总是非常诚恳。比方说莫扎特《第十七钢琴协奏曲》第二乐章，钢琴出场带出主旋律，却很快就停了。为什么会这样？再仔细看，这段旋律总是停止，直到结尾才会完整出现。如此伏笔，作曲家是要告诉我们他有非常重要的话要说。每次主题中断后都开启一个回忆，即使这个乐章是C大调，听起来仍然非常哀伤，有太多故事在其中。莫扎特的音乐多数在说日常生活，人的种种姿态、举动、行为、感受、回忆……人的一切都在那里，等待我们去解读。又如莫扎特《第二十七钢琴协奏曲》开头序奏这段：



库塔格会说1像是孩子问爸妈非常尴尬的问题，2则是爸妈随便敷衍过去，但3是孩子继续问，最后4是爸妈终须面对的百感交集。库塔格教给我如何从音乐中找出这些小戏剧，也启发我如何诠释音乐，如何以我的方式演奏。我想，或许他是当今在我音乐生活中最重要也最伟大的人物。

焦：您的艺术触角非常广泛，和诗人皮林斯基（János Pilinszky，1921—1981）也是好友，库塔格也为他的诗作谱曲。我读了包括《伪经》（Apokrif）在内的一些作品，非常喜欢，可否谈谈他？

柯：的确，对我而言他也是非常重要的人。他不是军人，却卷入“二战”；不是犹太人，却进了集中营，还是女子集中营。你知道他是窒息而死吗？他心脏病发作被送入急诊室，氧气面罩不知为何脱落了。

唉，这实在太悲惨。至今我还是常读他的作品，不光是诗，还包括其他文集。我认为他不只是诗人，也是一位伟大哲学家，其笔下关于生活、宗教、人和神的关系等等，都给我深刻的省思。他的笔法非常简约，诗作几乎就是名词和动词，很容易翻译，希望有更多人能知道他的创作。

焦：您补写了勋伯格《摩西与亚伦》（Moses und Aron）第三幕，我很好奇您对此剧的看法——我是勋伯格迷，但对此曲和他的《小提琴协奏曲》始终有理解困难，觉得难以“进入”写这二曲的作者世界。对我而言，在这两曲的勋伯格似乎和之前的勋伯格不太一样。

柯：哈哈，你的观点和斯特拉文斯基很像，他说《摩西与亚伦》可以和勋伯格之前所有作品分开，自成一格。不过我不同意这个观点。对我而言，《摩西与亚伦》是勋伯格创作中不可分割的一部分，甚至是最勋伯格的勋伯格，希望你听了我的诠释之后能改变想法。

焦：当初怎么会有补完全剧的想法？写作过程一定很辛苦吧！

柯：我以半舞台的音乐会形式演出过《摩西与亚伦》，第三幕请歌手以朗诵方式呈现。我一边听一边想，这实在太蠢了，应该有人来补写第三幕。无论写出来的成果如何，一定都比读剧方式要好。既然没人写，那我就来写吧！补完第三幕首先需要让自己完全融入勋伯格的音乐语言。如果能够掌握他的作曲文法，那写出来的作品就不会听起来差距太远。其次是研究勋伯格留下来的草稿与想法，尽可能照他的意思写作，包括从前两幕的音列组成与角色设定来发展。写作过程的确很辛苦，但我也得到很多帮助，包括勋伯格后人。最惊险的是计算机失窃，幸好我做什么都有备份。我为这个版本付出全力，但它只是提供演完全剧的一种可能，我也乐见日后有其他作曲家提出不同版本。

焦：最后要请问，您创作出许多精彩至极的管弦乐改编曲，可否谈谈这方面的心得？

柯：啊！这我可以和你聊好几个小时。简单说，首先我希望很多精彩作品能够得到曝光机会，被更多人欣赏，因此我改编了一些德彪西和巴托克歌曲，并且把它们组合成音乐会套曲。又如德彪西《被遗忘的意象集》（*Images Oubliées*），这是非常有趣的曲子，但钢琴家很少演奏。拉威尔改编了第二乐章《萨拉邦德舞曲》，既然如此那我也把前后两乐章改完，至少给指挥机会演出全曲，增加能见度。此外，就像我和你说的，我和里赫特都很在意作曲家的初心为何。像李斯特的《奥伯曼山谷》，很多段落明显就像是给长笛或大提琴来演奏，可见作曲家有管

弦乐声响在脑海，只是或许缺少动力或时间实现。既然如此，我们为何不试着实现呢？同理，拉威尔之所以只改了《库普兰之墓》（*Le Tombeau de Couperin*）中的四曲而没改《赋格》和《托卡塔》，原因不是对管弦乐团而言这两首太难改——真有作品能难倒像他这样的配器大师吗？——而是编制不允许。拉威尔当初是为小乐团改编，如此编制无法展现《托卡塔》所需的效果。我设想如果拉威尔不受限制，他会如何改《托卡塔》；当然，我也加了自己的想法，把拉威尔在其他作品中展现的手法融入其中，使这首《托卡塔》成为向拉威尔致敬的改编。最后，多年乐团工作使我累积了丰富心得，我也将其呈现于我的改编曲。

焦：您这首《托卡塔》真是神奇，中段是美妙无比的幻想世界，每一段都像打开一扇关于拉威尔的窗户，透过不同景色清楚呈现作曲家的形象。

柯：谢谢你的赞美。这样吧，我给你我的改编曲乐谱，还有我补写的《摩西与亚伦》，你带回去研究，我们下次就这个主题再好好讨论吧！

焦：非常感谢您，我们下次见。

注释：

[1]编注：特兰西瓦尼亚是罗马尼亚的一个地区，首府锡比乌，位于该国西部，靠近匈牙利，居民多是匈牙利族和德意志族。古时也是匈牙利属地，在“一战”后，因920 年签订的《特里阿农条约》，成为罗马尼亚一部分，两国对该地区一直有争议。

[2]作者注：该独幕歌剧《终局》（Fin de Partie）于208年月5 日在米兰史卡拉歌剧院首演。

席夫

András Schiff, 1953—



1953年12月21日出生于布达佩斯，席夫5岁学习钢琴，进入李斯特音乐学院后先和瓦达茨（Elisabeth Vadász）学习，后成为卡多萨、拉多什、库塔格等人的学生，又于伦敦和马尔科姆（George Malcolm，1917—1997）研习巴赫。他在柴科夫斯基大赛与利兹大赛皆获佳绩，从此展

开辉煌演奏事业。席夫演奏精湛，录音等身，无论现代钢琴与古钢琴皆得心应手，也担任指挥，曾录制莫扎特与贝多芬钢琴奏鸣曲与协奏曲全集，舒伯特钢琴奏鸣曲全集与诸多巴赫键盘作品等等，许多更为二次录制，对巴托克、舒曼、勃拉姆斯、雅纳切克等亦有深入诠释。他获奖无数，直言不讳；英国女王于2014年册封其为爵士。

关键字：柯达伊教学法 巴托克（演奏、作品、诠释） 多纳尼 卡多萨 拉多什 库塔格 匈牙利音乐教育 马尔科姆 古乐演奏 古钢琴 柴科夫斯基音乐大赛 利兹音乐大赛 海顿 舒伯特 莫扎特 贝多芬 雅纳切克 弹性速度 古尔德 霍洛维兹 巴卡合奏团 东西文化交流

访谈时间、地点：2014年3月，台北；2016年10月，台北；2017年5月，东京

焦元溥（以下简称“焦”）：可否谈谈您的早期音乐教育，还是柯达伊教学法？

席夫（以下简称“席”）：柯达伊教学法针对儿童：他认为每个人都要会唱歌，而且要接近民歌。所以我自小学阶段就受到很好的音乐教育，而且是公家提供。除了视唱，我也学钢琴、理论、和声、对位、作曲等等。这是很平衡的学习，我甚至从七八岁就开始演奏室内乐，那是音乐教育中相当重要的一环。很可惜如此教育随着柯达伊过世而消失。以前匈牙利的小学花很多时间教音乐，现在一周大概只有一次音乐课，还常被挪为他用。只能说世界改变了，大家不认为音乐有那么重要了。

焦：您和瓦达茨女士学琴时，她是否就以巴托克《献给孩子们》与《小宇宙》为教材？

席：是的。这真是我这一代人的幸运，因为如此音乐语言就成为我们的母语。此外以前布达佩斯仍有很多人认识巴托克，我听了很多关于他的故事，感觉对他很熟悉。我小时候一边是巴托克的《献给孩子们》与《小宇宙》，一边是巴赫《创意曲》（*Inventions*）和《玛格达莲娜曲集》（*Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*），在学琴之始就接触到最好的音乐，为一生的品味与知识都打下良好基础。就钢琴技巧发展而言，《献给孩子们》与《小宇宙》真是不可思议，不但能解决所有问题，还介绍了民族音乐与20世纪各种音乐流派，真是继巴赫之后最伟大的键盘学习教材。

焦：您至目前只录过一张巴托克钢琴独奏专辑，希望您能多录些，

我们实在需要您这样和巴托克本人演奏美学相似的诠释。

席：我的确想多录一些巴托克。很高兴你也听巴托克自己的录音。我常纳闷，为何那么多钢琴家弹他的曲子却不听他的录音？他的演奏不仅绝不敲击，还非常浪漫——但不感伤，有自由且合理的弹性速度。我相信如果我们有贝多芬的演奏录音，听起来也会充满自由的弹性速度，因为乐谱无法注记一切。巴托克是记谱大师，记录民歌时用了极其精细的音符，但你比对他弹的和他写的就知道，他音乐中有那么多说话语气，但他不会这样记谱——演奏者要理解音乐的道理，然后用自己的方式表现。现在多是不去理解音乐，拿节拍器照着弹，那就毫无音乐可言了。

焦：您录了巴托克三首钢琴协奏曲，即使在技巧最艰深的第二号，也一样弹出优美音色和非敲击性的声音。

席：巴托克留有演奏此曲的片段，我觉得很精彩，特别是第二乐章他弹得像是悲叹，但你在波里尼或安达的录音里却听不到说话语气，句子没有情感联结，后者还是匈牙利人呢！我实在不理解。此外，巴托克常以琶音奏法弹和弦；这不是他手指够不到，而是为了增加表情。他的左右手也常不对在一起，但处理得有道理：只要左手低音负责和声基础，他就会让左手先于右手，为泛音提供良好的基频。以前的名家，像费舍尔和科尔托等人也都这样弹，是到“二战”后人们被所谓的“正确主义”洗脑，左右手才必须要合在一起。但究竟谁规定要合在一起呢？从来就没这种规定啊！这不是“老式”（Old-fashioned）弹法，而是符合音乐道理的弹法。乐团也是一样。演奏同一个和弦，长笛或小提琴能先于低音提琴或长号出现吗？当然不行。也不可以同时出现，高音要在低音之后晚一点点出现，这才合乎声学原理。但现代人要左右手必须合在一起弹，这真是错误。

焦：说到昔日钢琴演奏，在您学生时代，多纳尼仍然影响很大吗？

席：当然，校内钢琴教授几乎都是他的学生，总在谈他。有次他演奏贝多芬《克罗采奏鸣曲》，小提琴起音高了，他居然就即席升半音来弹。还有次他演奏舒曼《少年钢琴曲集》，弹到《小赋格》那段忘了，但他记得这是赋格，于是就用舒曼的风格即兴演奏一首赋格曲，把对谱聆听的观众吓傻了。无论如何，他是一等一的钢琴巨匠，很可惜其多数录音无法忠实呈现他的伟大，除了他晚年在佛罗里达的实况，曲目有贝多芬《第十六号钢琴奏鸣曲》和舒伯特《G大调奏鸣曲》。有次我放这张唱片给安妮·费舍尔听，她大叹：“这是我第一次从唱片认出我老师的

演奏啊！”不只是钢琴家，他是作曲家、指挥家、音乐学院院长、布达佩斯爱乐协会主席……对“二战”前的匈牙利而言，多纳尼就等同于布达佩斯的音乐生活。难得称赞人的巴托克也很敬爱他，多纳尼也很早就正视巴托克的非凡才华，总是想指挥推广他的作品，虽然他的指挥功力实在不怎么样。

焦：您怎么看他的曲子？

席：以现在来看那是太维也纳风格了，或许不是“伟大”创作，但几乎都是好作品。你能相信他作品一的《第一钢琴五重奏》，是他16岁写的吗？连勃拉姆斯都说他很乐意把此曲当成他的作品。妙不可言的《儿歌主题变奏曲》（*Variations on a Nursery Tune*，Op. 25）处处是顶级幽默，他的《第二钢琴五重奏》也很好，我还录了他的六重奏（Op. 37），都是值得演出的杰作。

焦：您在音乐学院的老师则是匈牙利新一代的卓越人物，包括卡多萨、库塔格和拉多什，请谈谈他们。

席：库塔格可说是巴托克的延续，他的《游戏》（*Játékok*）和《小宇宙》也是同一概念。我14岁和他上课，他那时是卡多萨教授的助教。虽然我们都知道他会作曲，但他非常谦逊，永远不提自己的作品。库塔格教学非常仔细，我第一次上课弹了一首巴赫三声部创意曲，他就上了三小时，而且才讲几个小节……作曲、结构、复调结构、声部行进（voice leading），说得仔仔细细。他教我们仔细分析，比方说谱上是左右手都演奏八度，但这只是八度吗？还是其实是四个声部？谱上写了颤音（trill），但我们可以有上百种方式来弹颤音。这颤音要弹得快或慢，平均或不平均，仍要放在脉络中讨论。声音质感也是如此。如果我们判断某个段落作曲家其实是模仿弦乐四重奏，而那段的调性在弦乐上会较为尖锐，那我们就应该思考是否还要用好听的声音演奏。后来我也弹莫扎特和巴托克等给他听，而他要我练舒伯特的歌曲，不只是名曲，还包括《侏儒》（*Der Zwerg*，D 771）这类作品。

焦：我很爱这首，但这实在是很特别的功课啊！

席：我们要边弹边唱，或是和同学合作，比方说柯奇什在我之后上课，我就帮他伴奏。库塔格是非常有想象力且旁征博引的老师：有次上课他讲解乐曲，突然说：“这段贝多芬在《第十五弦乐四重奏》里也用了类似手法，我想你一定知道吧？”呃，我才几岁，我哪会知道！于是我就很羞愧地马上去找乐谱，一首首研读贝多芬晚期四重奏。如此这

般，我也读了大量的舒伯特歌曲还有莫扎特歌剧……我想这是非常好的教育方式。

焦：卡多萨教授也很挑剔细节吗？

席：正好相反，他总是听我们弹完一首作品，然后就风格、品味等大方向指导，和库塔格互补。后来库塔格改教室内乐，于是我也和他学了八年室内乐。这时拉多什成为他的助教，他为我建立了真正的演奏技巧，从施力方法到执行细节。我不喜欢单独谈技巧，因为技巧和音乐不该分开，但演奏者必须要有掌握乐器的技术，了解钢琴的物理机制。他总是要我们懂得如何听自己的演奏，懂得自我批判与质疑，非常严格。库塔格偶尔还会说："啊，这个音，嗯，就这个音，你弹得很好，虽然其他都很糟糕。"但拉多什连这种话都不会说，没有一个音能让他满意。

焦：您那时用什么乐谱版本？比方说巴托克有出他编辑的莫扎特奏鸣曲，你们是否用此学习？

席：我知道这个版本，但没有用它来学。卡多萨和巴托克是好朋友，觉得此版很有趣，但我们还是要用原意版，要发挥自己的想象力而非依赖巴托克的见解。

焦：匈牙利以前培养出太多音乐人才，您有没有想过你们音乐教育出色的关键？

席：可能因为我们的老师，无论教什么，多数都是作曲家吧！卡多萨是作曲家，上一代教室内乐的维纳（Leó Weiner，1885—1960）也是。维纳是非常好的作曲家，库塔格、拉多什都是他的学生，我后来认识多拉蒂（Antal Dorati，1906—1988）、索尔蒂（Georg Solti，1912—1997）、维格（Sándor Végh，1912—1997）等人，发现他们也都和维纳学过，那是一整套如何看乐句与作品的方法，是完整学音乐而非只是学演奏。"二战"后匈牙利进入铁幕，生活是那么冷峻，音乐学院就成为沙漠中的绿洲，在音乐中宛如置身天堂。那时李斯特音乐学院没多少学生，加起来大概三百人，钢琴一班不过五六人，大家在很亲密的环境下学习。那时也没有太多能让我们分心的事，没有网络，信息缺乏，很多书都没有，所以格外珍惜。我认识钢琴家乌戈尔斯基（Anatol Ugorski，1942—）的时候他刚到德国；他德文说得很流利，但用字很古老又很宗教性，感觉像是马丁·路德在说话。问了才知道，他说他以前对舒兹（Heinrich Schütz，1585—1672）的音乐感兴趣，可是圣彼得堡根本没

有舒兹音乐的唱片，也没乐谱可买，只能在中央图书馆找到谱，但不能外借。于是他就日夜努力，手抄一本本清唱剧；边抄边学，于是德文也会说了，只是说的是四百多年前的德文。这其实也很像我们在匈牙利的经验。我们只能这样学，但反而学得扎实。现在一切得来太容易，大家就不珍惜了。

焦：您认识维格之后不只和他学习，后来更和他合作，也一直演出室内乐，我很好奇您心目中的室内乐典范与偏爱的合作对象。

席：典范毫无疑问是布施四重奏（Busch Quartet）。我觉得现在的弦乐四重奏太民主了，民主到很多团两把小提琴互换演奏。但看看伟大的布施、维格、阿玛迪斯四重奏，都是有三位非常杰出的演奏家，加上特别卓越的第一小提琴。毕竟多数四重奏曲目就是第一小提琴最吃重，这合乎乐曲要求啊！至于喜欢的合作对象，多数要看曲目，比方说我和来自布拉格的帕诺莎四重奏（Panocha Quartet）合作德沃夏克之后，就很难和其他人合作同一曲目了——他们的德沃夏克是那么真诚、感人且高贵，没有任何廉价感伤。我最近也要和艾班四重奏（QuatuorÉbène）合作弗兰克《钢琴五重奏》，他们对法国曲目确实有心得。

焦：您后来有机会到英国和马尔科姆研习巴赫，他教的和您在匈牙利所学相似吗？

席：非常不同。这是我极大的幸运，能和两派观点不同，却有同等深厚知识的音乐家学习。那时匈牙利对巴洛克音乐的装饰奏法和演说语气表现了解不多，对古乐演奏也认识不深，马尔科姆正好补足这方面的知识。我后来和他演奏四手联弹，也在他指挥下演奏，从中也学到很多。他知识渊博但不拘泥于历史，还发明了一种具有十个踏瓣，可以弹出强弱的羽管键琴。

焦：到现在很多人都认为因为羽管键琴不能弹出强弱，所以演奏巴赫键盘作品也不该有强弱。

席：但面对作品中的倚音（appoggiatura）、如叹息的音型或明显需要渐强渐弱的段落，又该怎么办呢？那些句子若用唱的会是如何，也都没有强弱吗？音乐界最大的问题，就是太多以音乐为业的人没有基本的音乐性。

焦：我必须承认在听您演奏之前，我其实准备了几个关于踏瓣使用的问题；但听完您演奏后，这些都没必要问了，您的演奏就是最好的回

答，我根本不会注意到有没有用踏瓣。

席：我很高兴你没有问，事实上我也的确被问烦了。基本上我弹巴赫时不用踏瓣，因为我想要非常干净清楚的声音，但如果音乐需要，我就会用，就这么简单。这不是用或不用，而是该怎么用的问题。我不是踏瓣用得多的钢琴家，但像舒曼《幻想曲》开头那如潮水汹涌而出的左手，我就必须多用。另外我也常被问，为何弹贝多芬《月光》第一乐章居然全部用踏瓣——啊，谱上就是这样写呀！有人说这在现代钢琴上不适用——拜托，请不要连试都没试就说不可能，至少我就找到适用的方法了。音乐里最不该有的就是教条。

焦：您近来又花了不少心力研究古钢琴，而我极爱您以昔日钢琴录制的舒伯特专辑，那真是振聋发聩的全新体验。

席：如果时间精力许可，大家会听到我以古钢琴录制更多作品。研究以前的钢琴让我更了解作曲家心中的音响平衡和色彩效果。现代施坦威以音质统一自豪，但贝多芬时代的钢琴不同音区是不同音色，他也以此谱曲，因此演奏那时的乐器更能帮助理解他的写作。现代钢琴的低音很强，我以演奏古钢琴的经验来收束低音，达到合理的音响平衡。古钢琴的轻盈与透明感，也让我对肖邦作品有不同的看法——现在我听现代钢琴演奏肖邦，总觉得太过巨大了。但无论是现代还是昔日的钢琴，我想强调一件事，就是钢琴不是只有施坦威。施坦威很好，但那只是一种可能，还有很多其他可能。全然接受某一种钢琴的美学与声响，其实是限制自己对音乐的想象。

焦：我读您在Decca舒伯特钢琴奏鸣曲合集的乐曲解说，那时您对古钢琴仍然持相当怀疑的态度，但在最近新出版的ECM舒伯特专辑，您在解说中大方承认自己之前的盲点与误判。我觉得这非常了不起。

席：其实没有什么。以前我没有办法认识那么多的古钢琴，而这段时间古钢琴的修复与重制技术又有长足的进步，性能比以前好很多。我以前的确不认为可以用古钢琴演奏舒伯特，但我没有因此就不持续充实我对古钢琴的研究，我也很高兴我以前的观点错了。

焦：您在许多国际比赛崭露头角，但我很惊讶您参加了1974年的柴科夫斯基大赛。

席：我没有选择。某天我被叫到文化部，上级说已经选了我代表匈牙利参加。我说这个比赛和我的风格差很多，我并不想去。“叫你去你就去！”既然如此，我就认命准备吧！我选了指定曲中最短的一首李斯

特，最短的一首拉赫玛尼诺夫——我至今唯一弹过的拉赫玛尼诺夫，学了柴科夫斯基钢琴协奏曲和独奏曲……但只要是我能选的，我还是弹我自己喜爱的曲目。

焦：您对比赛结果失望吗？

席：怎会失望！我本来以为我第一轮就会被刷掉了，没想到还得到第四名！那届第二名是郑明勋，我们从那时就变成朋友，他弹得真好！我到现在都还记得他决赛弹了圣—桑《第二钢琴协奏曲》。

焦：您后来和索尔蒂录了柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》，这是您自己的主意吗？

席：是的。我其实很爱弹这首，我还弹过普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》呢！但当人们把我和德奥曲目连在一起之后，就没人找我弹这些了。最近芭托莉（Cecilia Bartoli，1966—）邀请我弹格里格《a小调钢琴协奏曲》——天啊，我大概快四十年没弹了，但有何不可呢？我很期待重新拜访它，见一位四十年没见的老朋友。

焦：但我知道有作曲家您确实不弹，那就是李斯特。但身为李斯特音乐学院的毕业生，真有可能不弹吗？

席：当然不可能啦！我有练过李斯特几首晚期作品，包括《匈牙利狂想曲》和《固定低音查达斯》（*Csárdás obstiné*），但要上台弹也是被逼的。比方说某年俄国革命纪念日（11月7日），上级突然宣布“席夫同志要在庆祝典礼上演奏李斯特《第一钢琴协奏曲》”，我说我实在讨厌这首，能不能换点别的？“叫你弹你就弹！”一样，我根本没有选择，后来还又弹了几次，包括在东柏林，观众居然还很爱呢！

焦：我很好奇您对李斯特和瓦格纳的看法。

席：如你所说，在李斯特音乐学院就读，不可能避开李斯特。每天、每个琴房所传来的，都是砰砰磅磅砸琴演奏李斯特炫技曲的声音。这不是李斯特的错，而是钢琴家不能弹出他的天才创造力与文化修养，但我实在受够了。至于瓦格纳，情况有点复杂。小时候妈妈给我买了歌剧院套票，有一年是四场莫扎特搭配四场瓦格纳的组合。听完莫扎特，我感觉身在天堂；听完瓦格纳，我回家就发烧呕吐。这要如何解释？只能说我天生对某些音乐有明显好恶。但对于这样惊人的天才，我当然仍要认识，还去拜罗伊特听了演出。只能说我不可能成为狂热的瓦格纳爱好者，但我确实喜爱《纽伦堡名歌手》（*Die Meistersinger von*

Nürnberg）的许多部分——那些细腻的合奏、重唱，还有人性深度与幽默感。我想我的音乐品味有其规则，就是写作必须源于巴赫。瓦格纳、李斯特、柏辽兹这些作曲家和巴赫距离很远，就不在我的喜爱范围之中了。

焦：您后来参加了1975年的利兹大赛，可否也谈谈这个经验？

席：其实我1972年就参加过，但只到第二轮。那届普莱亚得到冠军。他弹得真好，而这鼓励我下一届再来挑战。毕竟我想离开匈牙利，而要让西方世界认识我，比赛是最便捷的方法。

焦：到现在许多人都还惊讶您在决赛选了巴赫的《d小调键盘协奏曲》（BWV 1052），这怎么看都不像是“竞赛曲”。

席：那你要问主办单位啊！我们不是自由选，而是从比赛方开的十首协奏曲里挑，巴赫这曲就在其中。如果这不算竞赛曲，弹这不可能赢，那就不该把它放到曲单；既然放了，我就敢选。

焦：那届评审有巴赫权威图蕾克，她怎么看您的巴赫？

席：别提了，她恨死我了。我觉得她不是对我的巴赫有意见，而是对“我弹巴赫”有意见。她大概认为巴赫是她的专属领域，其他人最好别碰，整个比赛她都给我很低的分数，在后台也完全不和我说话。不过图蕾克有多讨厌我，罗森（Charles Rosen，1927—2012）就有多喜欢我，甚至还主动帮我联系美国经纪公司，协助我在美国展开演奏事业，我非常感谢他。

焦：您现在怎么看比赛？

席：比赛当然有其好处，但我们不要忘了那其实是很人工化的环境。当你觉得某人在比赛的演奏很刺激，很可能那刺激的感觉是观众而非演奏者营造出来的，大家还是要观察长期发展。

焦：您近年来举行海顿、莫扎特、贝多芬和舒伯特的“晚期奏鸣曲音乐会”，可否首先请您谈谈何谓“晚期”？

席：这当然是相对的概念。以上述四家的钢琴奏鸣曲而言，在莫扎特和海顿我感受到的是“成熟”，但贝多芬和舒伯特就是“晚期”，人生要接近终点，尤其是后者。

焦：关于舒伯特和肖邦，我一直困惑：他们各自只活了31岁和39

岁，仍然年轻，但如您所说我们的确可以感受到他们有所谓的晚期风格。

席：他们的人生虽然短暂，但非常紧凑，经历很多，我们不能以一般人生来衡量。莫扎特在最后的交响曲和歌剧里，也让我们感受到晚期风格，音乐出现悲剧感与死亡阴影，而那时他也不过三十四五岁。莫扎特可能是有史以来最大的音乐天才，总能写出精彩音乐，然而当他在1782年重新认识并开始钻研巴赫作品之后，他的写作出现更多对位，音乐变得丰富成熟，也更加伟大。最后一首《D大调钢琴奏鸣曲》（K 576）就是如此，笔法层层交织，每个音都有意义。那时没人演奏巴赫，但莫扎特能看出他的伟大与不凡，以其作品为师果然更上层楼。如果少了这番自我研习，他大概写不出《c小调弥撒》，更不用说《魔笛》与《朱庇特交响曲》的赋格段落，而那是何等伟大的音乐。

焦：莫扎特、贝多芬和肖邦的晚期作品都愈来愈对位化，舒伯特却不然，虽然他在过世前确实想好好修习对位法。

席：对舒伯特而言对位并非自然而然，他得努力和其奋斗才能获得成绩，赋格更让他伤透脑筋。即便如此，《A大调奏鸣曲》（D 959）中仍有极为精彩的对位。我认为此曲比《降B大调奏鸣曲》（D 960）还要伟大。

焦：我一直喜欢A大调这首胜过降B大调，但很多人认为后者既是舒伯特“最后的话”，必然更有深意。

席：这是一个迷思。舒伯特在人生最后写了三首奏鸣曲，但他并没有给顺序，是出版商排成c小调、A大调、降B大调的顺序。对我而言，这就是三部一起写成的作品。若真要排序，说不定首尾呼应，结尾也光明灿烂的A大调，才是舒伯特要放在三首最后的创作。

焦：您怎么看舒伯特在此想说的话，这是遗言还是希望？

席：都是。降B大调这首在第二乐章已走到寂然死灭，但死灭中有灵魂过渡，在第三乐章到达另一个精神长存的世界。A大调这首亦然；而舒伯特最神奇之处，也是这首胜过降B大调之处，在于经历三个精彩乐章后，第四乐章能把所有情感整合为一，从开头如歌谣的简单旋律出发，一路开展成交响乐般辉煌宏大的颂歌，使乐曲在结构与情感上都得到满足，真是不可思议的神作。话虽如此，这三首都是伟大创作，《c小调奏鸣曲》（D 958）中的幽暗与恐惧让人一听难忘，写出了人心最深处的阴影。除了这三曲我也极爱《G大调奏鸣曲》（D 894），同样是

不可多得的经典。

焦：舒伯特的钢琴奏鸣曲以前乏人问津，到施纳贝尔等人的大力推广才有今天的普及。但海顿的钢琴奏鸣曲就没有如此幸运，难道大家只将其视为给业余者的家用音乐吗？

席：我不知道原因，就连施纳贝尔都没有录制海顿奏鸣曲。布伦德尔和我都演奏并录制很多海顿作品，但这对推广海顿一点帮助都没有。大家都知道海顿是谁，却好像把他的杰出当成理所当然，没有真正认识他的创造力、想象力以及无与伦比的幽默——看看他最后一首钢琴奏鸣曲（Hob XVI:52 No. 62），降E大调的曲子却有E大调——e小调的第二乐章，这手笔何等大胆出奇！而世人对他的印象居然是“海顿爸爸”如此的温吞老好人！他写作极其经济，用最少音符表现最多想法。每次我演奏他的作品，包括妙不可言的钢琴三重奏，我都极其享受，觉得他是世上最伟大的作曲家——即使我其实把这个荣耀献给巴赫。

焦：现在的听众能充分领会他的幽默吗？

席：可能要用一点文字或是导聆辅助。比方说第六十二号，听众要知道降E大调和E大调之间的远距离关系，才会体会海顿这样写的特别，玩弄“写错调”的幽默。同理，第三乐章开头不断重复的G音也是玩笑——光听这个，你以为是延续第二乐章结尾的e小调，直到左手出现降E后才知又被骗了，作曲家又回到降E大调。但海顿不只有幽默。这首作品展现了由小动机建构大格局的技法，第二乐章主题旋律也来自第一乐章发展部。全曲环环相扣，既可见海顿的高超，也可见他如何深远地影响了贝多芬。

焦：而D大调（第六十一号）这首的开头，我几乎认为是舒伯特的作品。

席：是啊，听起来很像《鳟鱼五重奏》的开头。这是非常美妙的作品，但没什么人演奏它！

焦：如此令人玩味的腔调，会不会来自匈牙利？您能否在海顿音乐中听到匈牙利特色？

席：很难说。不过他在埃斯特哈齐（Esterhazy）家族任职时，肯定听到许多匈牙利当地音乐与吉普赛音乐，这也不时出现于他的作品。不过我可以说，匈牙利可比维也纳更有悠久深长的海顿演奏传统，我们一直认真演奏他，也一直有好的海顿演奏。另一个有海顿传统的是英国，

在海顿在世时就热烈欢迎他，颂扬他的伟大。我想我知道为什么：虽然现在的英国人笨到公投脱欧，但他们有品味幽默的传统文化，比其他人更能体会海顿的美好。

焦：关于海顿晚期奏鸣曲，我还有一个技术性问题：您如何解释《C大调奏鸣曲》（第六十号）两处开放踏瓣（open pedal）的指示？这会是弱音踏瓣（una corda）的意思吗？

席：如果是弱音踏瓣，海顿就会直接写弱音踏瓣了。这两段是最早在谱上提及踏瓣使用的段落之一，大家各有解释。我在古钢琴和现代钢琴上做过很多实验，最后倾向认为这是要有技巧地持续延音踏瓣。此处应该是想让和声混合、模糊化，而如此做的效果非常好。

焦：贝多芬则是第一位设计踏瓣运用的作曲家，一人把音乐写作立下至高的里程碑。您如何看他的晚期作品，特别是最后三首奏鸣曲呢？

席：贝多芬从《第二十八钢琴奏鸣曲》开始进入新阶段——这可能是我最喜爱的贝多芬奏鸣曲，至少第一乐章是我心中贝多芬写过最美的音乐。最后三首奏鸣曲实为一体，我们可以清楚感受到他要以此为其钢琴奏鸣曲作总结。在第三十二号那样超凡的终乐章之后，贝多芬不会再写钢琴奏鸣曲了。

焦：第三十一号的结尾，双手各自往高低音域走去，您怎么看如此设计？

席：那分别是天堂和人间，作曲家精神上的胜利。第三乐章赋格段第一次出现其实结束于失败，像是举重却被重量压垮。接下来的内心话，有人认为旋律是第二乐章民歌小调的变形，但我认为这是引用巴赫《圣约翰受难曲》中《这完成了》（*Es ist vollbracht*），象征死亡，继而是十个和弦。贝多芬在此用了弱音踏瓣，因此并非大声敲击，我将其视为夜间十点的钟声。之后赋格主题再现，但在错误的调性（G大调）并以逆行呈现，代表慢慢重拾能量……当赋格主题最后回到原调并以原始面貌出现，那是贝多芬战胜病痛的胜利。说到这个赋格主题，我觉得和贝多芬《庄严弥撒》的《羔羊经》中的“赐给我们平静”

（Dona nobis pacem）很相似，对我而言这解释了很多。

焦：那您怎么看第三十号？此曲前两乐章都是奏鸣曲式，但第二乐章非常短，为何贝多芬不以简单三段式写，偏偏仍要用奏鸣曲式？

席：前二乐章都非常浓缩、精密且复杂，我自己将它们视为一组，前后推进，好和第三乐章的变奏曲取得对称平衡。贝多芬的设计很巧妙，第二乐章第一主题由低音部呈现，发展部则以巴赫手法就此主题做种种变化。这是相当幽微的伏笔，因为第三乐章的变奏曲就以《哥德堡变奏曲》为模型，全曲可视为向巴赫致敬。

焦：如此推展到了第三十二号，我们又见到奏鸣曲式和变奏曲式的对照。

席：而贝多芬又有新想法。第二乐章前三段变奏仍可说以传统模式发展，第四变奏后贝多芬就开始自由飞翔，仿佛和变奏曲这个形式说再见——当然这时他还不知道自己会写《迪亚贝里变奏曲》。贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲无一重复，到收尾又结束得如此不同凡响。

焦：谈到贝多芬晚期创作，我对第四、五号大提琴奏鸣曲也很着迷。第四号的结构尤其特别，在贝多芬创作中应该算是特例？

席：但它的外在造型和内涵其实与第二十八号钢琴奏鸣曲很像，连两者的对位都带有谐趣。抒情、戏剧、幽默，情感、理智、技巧，这二曲巧妙地以流水般的写作呈现这些，而这正标示出他晚期的开始。我也觉得第五号大提琴奏鸣曲的赋格呼应第二十九号钢琴奏鸣曲的赋格，可视为贝多芬的精彩尝试。

焦：您以德奥曲目闻名，但不只巴托克，您的东欧曲目也非常动人，我很喜爱您的雅纳切克钢琴独奏曲与室内乐。

席：他真是深得我心，有纯粹的灵魂和大胆的艺术家性格，可以那么原创、那么有勇气，不管作曲常规也不在乎社会观感。如果我是作曲家，我希望自己能写得像雅纳切克。

焦：雅纳切克和巴托克一样，旋律充满说话语气，但匈牙利文与捷克文属于不同语系，您如何掌握他的音乐语汇？

席：当然得学捷克文。我们因为以前必修俄文，所以学同样是斯拉夫语系的捷克文并不难。我无法说得流利，但可以理解其发音规则和文法结构，以此对照雅纳切克的音乐。其实我们演奏任何作曲家都应该认识其语言，因为音乐实在离不开语言，重音、句法、语法、表达等等，对语言认识愈多，绝对愈有帮助。

焦：我也很喜爱您和女高音班瑟（Juliane Banse，1969—）合作

的德彪西艺术歌曲，从您的演奏中听到很多被忽略的美妙线条。您也会演奏德彪西的钢琴独奏作品吗？

席：被你说中了。我希望有朝一日能够演奏他的《前奏曲》和《练习曲》，特别是后者，我想那是他最伟大的作品。

焦：当代音乐呢？

席：我以前总是请霍利格尔（Heinz Holliger，1939—）推荐，因为我确实想多认识这个领域，但不见得都能得到好作品。很多作曲家自己不懂钢琴演奏，却要演奏者去攻击钢琴，我实在不想弹这样的作品。我很喜爱韦德曼（Jörg Widmann，1973—），首演过他两首曲子。他和库塔格一样，都很懂钢琴语言。说到这点，利盖蒂几乎不会弹钢琴，却能写出那么精彩的钢琴作品，真是怪才。我还是要强调演奏当代作品的重要。即使那不是我的音乐母语，我仍努力学习。就像我的好朋友伊瑟利斯（Steven Isserlis，1958—），经过努力学习，也能把当代音乐这种语言说得精湛。

焦：从当代看过去，请问我们应该如何看待作品的时代风格，乐曲是否有其表现的限度？

席：当然有，但我们要知道这限度究竟是什么，因为很多人心中的限度只是人云亦云的刻板印象，理解还错误。不少人认为巴赫要弹得拘谨，不能有弹性速度，但他的音乐常有自由幻想，更有巴洛克音乐中常见的说话或演讲语气，这怎能没有弹性速度？若要讨论演奏巴赫，总该听听他儿子C. P. E. 巴赫的说法，读他写的书吧！他说他父亲的演奏有很好的节奏与脉动，但“非常自由”。我可以想象巴赫的演奏一定是在稳固的低音上，让旋律随和声进行而自由发展，必然不是照节拍器。另一方面，很多人认为浪漫派音乐就可以弹得很自由——不！弹性速度要根据乐曲的和声、节奏、句法等来决定，绝非任意快慢。

焦：现在不少演奏者的肖邦虽有弹性速度，却像工厂制造品，是制式的弹性速度。

席：因为这弹性速度不是从思考分析而来，而只是听过某某人弹，就凭印象模仿，最后就是听起来都一样，不但没有个性，甚至根本就错了。音乐需要自由也需要秩序，而这两者都出自对作品的理解。就算作曲家给了节拍器速度指示，但那只是一个大概，不可能要求乐曲从头到尾、所有段落变化与衔接，都以同样速度演奏。像贝多芬《第四钢琴协奏曲》的开头，钢琴进场宛如即席说话，之后乐团的回答也是如此，要

到第14小节大提琴的拨奏，才算有真正的节拍。很遗憾很多人不懂，包括评论。

焦：这真是一大问题。

席：我60多岁了，有时还会得到非常尖锐粗鲁的评论，特别在英国。我很愿意和这些“具有高深知识的评论家们”讨论，如果我们能够讨论乐曲的话。像舒曼《钢琴协奏曲》开头，我按照乐谱，前三小节保持稳定速度（谱上没写渐慢），第四小节乐团进场也不要他们放慢。我实在不知道为何很多人都自动放慢一倍，尤其我们若看舒曼的整体写作，就知道他若希望放慢，他会写出来。某次我因此得到很差的评论，但对方没有研究乐谱，也没解释，只因为我弹的和他听过的不一样，真不知是哪来的权威！评论应该要教育听众，给予读者好品味，不幸的是现在流行的是坏品味和刻板错误印象。说实话，一篇坏评论伤害不了我，但对新作品而言，一篇坏评论可能毁了它。评论实在责任重大啊！

焦：有时我发现音乐评论需要的不是音乐，而是话题，像古尔德这样的人物，就永远会被讨论。

席：我想即使他没有早逝，古尔德也会成为仪式人物（cult figure）。不只能力强，他太特殊又能言，又会招惹人，当然会是话题，只是我想他也带来很多伤害。比方说他的莫扎特钢琴奏鸣曲——怎么会有人因为痛恨这些作品，所以录一套来表示自己有多痛恨呢？但如此录音，我还没听到有多少人直指其荒谬无理，反倒还有不少评论很称赞，在德国甚至还有人说这开发了新观点。

焦：不过德国有自己的问题，可能不方便批评别人的德奥曲目诠释吧？

席：我理解“二战”后德国人不许以德国为荣的反省心态，但不能因为纳粹的罪行，就否认富特文格勒、费舍尔、布施四重奏等伟大音乐家所建立的文化遗产与艺术智慧。我是犹太人，但我不会否认他们。德国人应该找回自己的伟大传统，能以德国文化为荣，但不要变成国家主义者或德国至上主义者。毁弃自己的音乐文化而去称赞古尔德的莫扎特奏鸣曲，这实在过分了。

焦：您怎么看古尔德的巴赫？

席：我14岁那年第一次听到他的《哥德堡变奏曲》，完全受到震撼，那是巴赫演奏美学的大解放，和我之前所听所学都不同。但后来我

发现我必须远离他的影响，建立自己的思考，而我心中的巴赫典型也愈来愈倾向费舍尔——他的演奏真是充满人性光辉。巴赫的作品，像是《前奏曲与赋格》中的降e小调、b小调、升c小调等等，实在很难说那和宗教情怀无关。但就是在这些曲子，古尔德都在挑衅，刻意弹得像是对宗教情怀的嘲弄，我实在受不了。此外，他演奏的时候都在哼唱，可是琴音却不唱歌，尤其是巴赫，常常弹得像打字机，这也很奇怪。

焦：我知道您曾经见过他。他在广播中听到您的《哥德堡变奏曲》，于是邀请您去他的工作室。

席：即使我对他的演奏有所批评，但他有聪颖无比的思考、对键盘的绝佳控制，以及无比精深的对位法和复音音乐知识，因此我仍是以仰慕者的身份去见他，而我很高兴能认识他。大家总是爱说关于他的种种怪异故事，但那天他打开门，“你好，我是格伦，很高兴认识你”，就如一般人一样伸手问好，温暖友善，一点都不怪异。他问我的家庭环境、音乐学习，没有任何扭捏作态，于是我知道镜头前的他其实在演戏，他本人不是那样。

焦：除此之外，那次见面您最深的印象是什么？

席：我问他接下来的录音计划，比方说是否想重录《槌子钢琴奏鸣曲》，他居然说他没有计划：“我想录的都已经录完了，也不太想继续弹琴了。我接下来想当导演拍电影。”这句话像是预言。我们见面后一年他就过世了，还以那么特殊的方式辞世，这当然又增添了他的传奇。只是在我心里，我觉得他只是完成了他的音乐家身份。或许，他现在正在某个地方拍电影呢！

焦：很高兴你们有过这样一段对话。

席：能见到这样的人真是很好，你知道吗？我还见过霍洛维兹。我非常不喜欢会面的安排，不喜欢被设计的感觉，但他真是非常好的人，而且对音乐非常谦虚。你知道为何霍洛维兹想见我吗？因为他晚年开始弹莫扎特，而他听过我弹莫扎特，于是想和我讨论。

焦：以他这样的人物，愿意向学有专精的后辈讨论，实在很了不起！

席：真的了不起！但我也没办法说什么。他放了他和朱里尼（Carlo Maria Giulini，1914—2005）合作的莫扎特《第二十三钢琴协奏曲》给我听，问我意见——我能说什么？只能说“很好”啊！总不能说我

其实不喜欢吧！那太不礼貌了。无论如何，他真是伟大的钢琴家。

焦：您现在也常指挥，还成立巴卡合奏团（Capella Andrea Barca），可否谈谈您在指挥上的心得？

席：独奏、指挥与“在钢琴上指挥”，这三项彼此互补，帮助我成为更好的音乐家。演奏钢琴不能完全满足我对音乐的渴求，因此我开始指挥，而“在钢琴上指挥”意味我和团员其实是以室内乐的方式合奏。团员需要了解乐曲细节，仔细聆听彼此，音乐也因此变得更积极自发、更人性化。这种方式演奏协奏曲有时更好。像舒曼《钢琴协奏曲》第三乐章第二主题：这段其实不难，但指挥如果一直打在正拍上，加上反应时间差，团员就可能被干扰，常常不整齐，或表情失去弹性。如果你让团员自主演奏，那反而一点问题都没有。

焦：就我所见，当您以钢琴家身份带领乐团演奏贝多芬《第一钢琴协奏曲》第二乐章第一主题第二次重现，或是勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》第四乐章第三主题，您都特别凸显节奏，让这两处更像舞曲。如果您和指挥合作，是否也会如此？

席：那就不会了，因为我觉得那是在干涉指挥，因此“在钢琴上指挥”确实能让我做到不少有指挥在时无法达到的效果，诠释可以更自由。老实说，我现在愈来愈少和指挥合作协奏曲，因为多数指挥只专心于交响曲，排练协奏曲时只匆匆走过一两次，这总让我觉得自己很不受欢迎。如果指挥家这么不喜欢协奏曲，为何还要把它放进曲目呢？此外，不少音乐家一进了乐团，演奏就变成苦差事。即使是演奏最快活的作品，他们的表情也像是殡仪馆职员。当我看到这样发闷的表情，我也很不自在——难道是我的演奏让他们无聊到想死吗？我不想一概而论，而这种情况也发生在许多薪水极高的国际名团，所以问题并不是钱，而是周而复始的机械性生活戕害了人性。这就是为何我们组织了巴卡合奏团。团员都是杰出演奏家且彼此熟识，来这里以人性化的态度演奏并享受音乐。我们一年只演奏几次，每次都像是节庆，大家都很期待一起做音乐的机会。

焦：这团名是谁取的？Andrea Barca就是András Schiff的意大利文“翻译”吧？

席：哈哈，的确是我取的，而且我还假造了Andrea Barca的小传，说他是“钢琴家和作曲家，担任莫扎特的翻谱员”——你知道吗？还真有人相信呢！我爱幽默与玩笑，希望这个团名能够永远提醒我们幽默与玩

笑的重要。

焦：在演奏风格上，巴卡合奏团是否也受到古乐考据的影响？你们如何排练？

席：的确，我们用自然小号、自然号以及传统定音鼓，但我并不教条化。我们希望能有古乐演奏的轻盈、清晰与句法明确，但也希望能有深度——后者常消失于今日的古乐演奏。我知道一些“纯粹派”严格禁止弦乐揉弦（vibrato），但揉弦是音乐表达的重要方式啊！如果音乐需要，我们就用揉弦，就像我对踏瓣的态度一样。我把句法、分句、弓法等指示都先写在谱上发给大家，这样排练时就可充分讨论音乐。感谢维格的指导，我对弦乐语法已相当熟悉，若真遇到不可解决的问题，那我也会请教内子的意见。



2017年席夫与日本作家森冈叶（左）与作者（右）于音乐会后合影（Photo credit：森冈叶）

焦：在21世纪的今天，您如何看古典音乐的未来？

席：我对欧洲很失望。我想欧洲人忘了自己的传统，反而是充满活力的亚洲，现在愈来愈重视欧洲的经典文化。我在亚洲演奏《哥德堡变奏曲》，结束时几乎都是全场静默，听众以尊敬与热忱聆赏演奏。但我在欧洲演奏，常常最后一个音还没结束，就有人大声鼓掌。来音乐会却不听音乐，我真不知道这是为什么。过去是亚洲学习欧洲，现在我想欧洲应该多向亚洲学习。

焦：我知道您对亚洲文化相当有研究，可否谈谈您对东西文化的体会？

席：我小时候就很着迷于亚洲文化与艺术，认识内子之后自然又更了解。我从东方文化学到很多，比方说专注。西方人喜欢同一时间做很多事，东方文化教我如何一次只做一件事，但要做好做完。日本庭园带给我不同于西方美学的安静平和，教我尊敬自然。东方默观天地万物的美丽与道理，西方讲求人定胜天，要打败自然。同样看到花，东方诗人惊叹其美丽又觉得自己打扰了如此美丽，于是保持距离，西方诗人“啪！”就摘了花握在手里。东方思考帮助我找到内在平和。当然这不是说我就没有烦恼，近来英国脱欧和川普当选都让我忧虑，但至少在音乐中我可以专心，而我让音乐自己说话、自己发生。就像大自然，音乐不是我们的敌人，不需要去打败或征服。

焦：您的演奏的确如此，但难道不担心听众觉得听起来不够“满”吗？

席：我有些同行确实觉得如此，但我认为这往往会陷入过度诠释的危险。演奏者需要提出诠释，但不该干预。有些人觉得句子弹得简单纯粹就是很无聊，非得要在上面做很多东西，却忽略不是所有作品或所有乐段都要这样做。享受美食很好，但把肚子塞满，一直塞到食道，这样大概不会好。

焦：最后可否谈谈您的新计划？

席：我正在研究巴赫《赋格的艺术》（*Die Kunst der Fuge*，BWV 1080），希望有朝一日能演奏。我最近举办自己的青年钢琴家系列，希望世人能够注意到这些优秀音乐家。古典音乐仍然充满希望，我也会持续努力。

奥皮兹

Gerhard Oppitz, 1953—



1953年2月5日生于德国巴伐利亚，奥皮兹曾受布克（Paul Buck，1911—2006）指导八年，并在慕尼黑音乐学院和施托尔（Hugo Steurer，1914—2004）学习三年，最后更和钢琴大师肯普夫研习，奠定深厚学养。1977年他至以色列参加第二届鲁宾斯坦钢琴大赛夺得冠军，自此享誉乐坛。奥皮兹曲目广泛，更以挑战困难作品闻名于世。他录音众多，包括贝多芬钢琴奏鸣曲与协奏曲全集、勃拉姆斯钢琴作品全集、格里格钢琴独奏作品全集与舒伯特钢琴奏鸣曲全集等等，皆获国际好评，室内乐录音也相当优秀，为德国第二次世界大战后最具代表性的钢琴家。

关键字：“二战”后德国对纳粹的反省 肯普夫 德国钢琴学派 勃拉姆斯（作品、诠释、风格） 贝多芬（作品、诠释、风格） 勋伯格 德国浪漫主义 格里格

访谈时间、地点：2005年5月，慕尼黑

焦元溥（以下简称“焦”）：请谈谈您学习音乐的经历。

奥皮兹（以下简称“奥”）：我的父母都非常喜爱音乐。家父当年曾想要成为职业小提琴手，但在第二次世界大战困窘的经济条件下不得不放弃。不过，他仍然喜欢拉小提琴，不仅在家时常演奏，也带我一起听广播欣赏古典音乐。在这种环境长大，我从小就对音乐充满好奇与热爱。从我5岁学琴至今，我从来没有一天觉得练琴是苦差事。音乐与演奏对我而言永远有无穷的乐趣，我也高兴能活在音乐里。

焦：我想这也是您拥有极广泛曲目的原因。

奥：我很庆幸我不需要花太多时间在克服技巧问题，也有快速学习新作品的能力。我对音乐充满好奇，自然也就投注我的时间和精神于学习新作品。这也反映我对音乐的态度。我喜欢各式各样的音乐，钢琴、器乐、交响曲、歌剧、室内乐、歌曲等等，我全都乐于欣赏，永远在探索，随时有新发现。对钢琴家而言，不局限于自己的乐器，永远保持开放的心胸，我想是非常重要的事。

焦：在第二次世界大战后，德国面临对传统的总检讨与反省。当时许多年轻人认为古典音乐属于过去的传统，因此不愿学习，充满排斥感。在您成长过程中，是否也曾怀疑过自己所学背后的文化传统？

奥：我在战后第八年出生，已经稍微远离那个动乱时代，没有直接受战争影响。我的童年过得非常快乐，在父母的爱心和鼓励中成长。他们培养我对各种事物的好奇与敏感度，同时也要求我能明辨是非。因此，我倒没有受到太多这种冲击，我父母也从未在政治上介入战争。“二战”结束时，家父不过18岁而已。就我个人而言，我24岁到以色列参加鲁宾斯坦钢琴大赛，则是让我永生难忘的经历。出发之前，我其实对情况不太乐观，认为当地听众不可能接受一个德国人，特别是很多居民真的切身经历过纳粹迫害。谁知在比赛过程中，听众竟然极为喜爱我的演奏，反应出奇的热烈，连鲁宾斯坦也非常欣赏我的音乐。事实上，由于战事影响到他的家人，他早在第一次世界大战结束后就不在德国演奏了，但他们一样温暖而热情地拥抱我的音乐，最后我更赢得比赛。在此之后，我便常受邀至以色列演奏，多年来我也从未因我的德国人身份而受到排挤。这让我知道，音乐和艺术真能超越政治与文化的障碍，打破人与人之间的隔阂而能使彼此心灵交流。这个经历鼓励了我，也让我不必畏惧。

焦：然而，第二次世界大战结束后，德国的古典音乐人才确实大幅减少，特别是钢琴家和指挥家，和之前的盛况可谓天壤之别。您可说是战后三十年内德国最著名、也唯一持续维持成功钢琴演奏生涯的人。您怎么看待这个断层？

奥：我也长期思考这个问题，但仍得不到明确解答。就我的感想，首先，德国在纳粹时期（1933—1945）等于经历了十二年的隔离。对内，很多作品和作曲家被纳粹禁演，马勒、门德尔松等具有犹太血统者更是无一幸免。然而这些都是非常杰出的作曲家，禁演无疑使文化生活受到损害；对外，德国那时也没有和外界交流，外国杰出音乐家也不到德国演奏。文化没有交流，就不能成长。我想，这十二年的隔离，再加上战争对经济与文化的破坏，导致德国音乐家在战后出现断层。不过，我成长过程中也曾经看过不少非常有天分的德国音乐家，只是他们最后都不能维持艺术进展。艺术家的成功需要天分、运气、专注和持续发展，缺一不可。或许德国这几十年来缺少运气吧！

焦：您的音乐学习受到谁的影响与指导？

奥：我13岁至21岁时（1966—1974）在斯图加特受布克教授指导，他给我非常好的基础；后来我在慕尼黑音乐学院和施托尔教授学习三年，他也启发我甚多。在我19—20岁，我则有幸和肯普夫学习，这对我更有重大影响。他出生时勃拉姆斯还在世，我自然将他视为和上一世纪的连结，也把他当成我精神上的父亲。肯普夫时常和我诉说他的音乐家朋友，诸如尼基什（Arthur Nikisch，1855—1922）和富特文格勒等人的故事与音乐思想，让我无限神往。他自己也是超绝的文化人，对任何事物都有兴趣，在哲学、史学、文学、自然科学、天文学等都有惊人造诣，令人叹为观止。是他打开我对音乐与诗歌的视野，给我不一样的眼光与耳力。我非常庆幸能在建立自己艺术风格的关键时期遇见肯普夫，我们也一直保持联络直到他去世。我们之间的联系其实延续至今：肯普夫生前总会邀年轻音乐家到他意大利的住所度假，并开讲贝多芬所有的钢琴作品。这个传统仍然保留下来，而我常负责担任这个讲座以纪念他。

焦：回顾您的学习，您怎么看所谓的德国钢琴学派？

奥：传统、纯粹的德国钢琴学派现今已不存在了。然而，我也怀疑“德国钢琴学派”这个词是否真正存在，因为艺术家的发展最后仍是系于个人特质。举例而言，肯普夫和鲁宾斯坦在柏林都师事同一位名家巴尔特（Heinrich Barth，1847—1922），他们的艺术发展却截然不同。当

时柏林确实是钢琴教育的重心，许多著名钢琴家都在那里学习，包括阿劳。我想那时柏林的老师与音乐教育，确实给予非常完整而深刻的音乐修养，让学生得以在如此基础上发展的艺术个性。如果说德国学派有何特殊，我想和其他学派相较，它更注重对作曲家与乐谱的尊重，也要求演奏者对作曲家的生平与文化背景做深入了解。

焦：我完全同意您的见解，但我们聆赏那个时代的德国钢琴家，如肯普夫、巴克豪斯等人，我们仍能从他们不同的演奏风格中感受到相同的演奏精神，一种自由但深刻的表现方式。这和许多李斯特的学生所发展出的炫技浪漫手法完全不同。或许这属于所谓的“德国学派风格”？

奥：肯普夫一个很重要的观念，便是演奏者是音乐的仆人。演奏者的工作，是以自己的音乐天分与艺术敏锐性来传达作曲家的思想，而非拿作曲家来表现自己的演奏能力。我想这也是德国学派的核心精神。然而，即使是李斯特学派，对音乐的态度也非完全追求炫耀表现。李斯特是第一位公开演奏《槌子钢琴奏鸣曲》的钢琴家，晚年更只对好的音乐感兴趣。对作曲家的尊重并非仅专属于德国学派。

焦：您如何看待和德国风格相近，表现上却明显不同的“维也纳风格”？

奥：维也纳风格确实有其独特性，和北德尤为不同。我想两者都尊重作曲家与乐谱，但在此基础上，维也纳更强调演奏表情的自由，而柏林注重音乐智识的深度。

焦：作曲家呢？贝多芬和勃拉姆斯虽然最后都在维也纳发展出辉煌事业，但他们的风格不见得能被称作“维也纳式”。

奥：的确。即使是贝多芬和勃拉姆斯的晚期作品，我仍能感受到其来自波恩和汉堡的根源。我认为贝多芬和勃拉姆斯确实受到维也纳的影响，但多是来自它的环境，而非它的品味。维也纳在当时就是国际性大城，也是各种艺术文化交流的重镇。贝多芬和勃拉姆斯受此环境熏陶，既激发出他们的创作才华，也得以开拓更开阔的视野。如果贝多芬一生都待在波恩，我想他的作品绝对不同于今日我们所见到的面貌。勃拉姆斯在奥地利培养出对自然的热爱，山水美景也自然而然地流露于他的音乐之中。然而，他们都知道自己艺术的价值，不但没有让自己同化于维也纳的世俗品味，反而改变了这个城市的艺术风尚。贝多芬到维也纳时，意大利歌剧可谓主宰一切，但经由他的天才与努力，他让维也纳人看到音乐的另一种表现，甚至改变了人们的想法。

焦：您演奏并录制勃拉姆斯所有的钢琴作品。您如何看勃拉姆斯钢琴作品的发展？

奥：勃拉姆斯早期的钢琴作品，音乐充满精力、好奇、开放性。其高度困难的技巧要求，特别像是两册《帕格尼尼主题变奏曲》（*Variationen über ein Thema von Paganini*，Op.35），在在展现他的超技与热情，充分显示他是很爱弹琴、也弹得极好的钢琴家。随着年龄增长，他的音乐则呈现精练的魔力。他惜音如金，以千锤百炼的素材写下极其精练的音乐，将丰富深刻的思想浓缩于短小篇章与简要音符之中，却能表现妙不可言的冥想、诗意、寂静与色彩。这忠实地反映了勃拉姆斯的人生。年轻时他有征服世界的雄心壮志，晚年则愈来愈内省。他鲜少交际应酬，将时间用于探索自己的内心与灵魂，音乐语汇呈现独特的亲密。

焦：勃拉姆斯年轻时的作品已能表现出这种亲密性与情感深度。像他《第一钢琴协奏曲》的第二乐章，我真无法想象那出自年仅25岁的青年之手。

奥：事实上，该乐章的旋律素材早在他21岁左右就已经完成了。他曾经想把该素材用到《德意志安魂曲》（*Ein deutsches Requiem*，Op.45），最后则给了《第一钢琴协奏曲》。这表示即使在很年轻的时候，勃拉姆斯已经拥有非常丰富的人生阅历，不能以一般的年轻人视之。不只《第一钢琴协奏曲》，他的三首钢琴奏鸣曲，其慢板乐章所显示出的深度也都令人难以想象。他年轻时即博览群籍，对文学与诗歌都有深厚认识。如此老练的音乐表现，让我既无比惊讶，也无限神往。

焦：里姆斯基——科萨科夫等人认为勃拉姆斯对管弦乐色彩毫无想象力可言。我在波士顿就此问题请教作曲家韦纳（Yehudi Wyner，1929—），他则认为勃拉姆斯的管弦乐完美配合音乐本身的目的，色彩与效果皆为音乐而存在。他甚至认为勋伯格改编的管弦乐版勃拉姆斯《第一钢琴四重奏》，效果虽然好，却不是勃拉姆斯所要的音乐。

奥：勃拉姆斯正是少数不追求表面效果，注重与听众心灵交流的作曲家。他的作品或许不能在当下刺激听众感官，却绝对能在心中留下深远影响，足以让人以一生时间低回品味。这也是其最吸引我之处。

焦：您怎么看待勃拉姆斯最后二十首钢琴作品的标题？作品117以《三首间奏曲》（Drei Intermezzi）称之确是切合。但有些间奏曲，如作品118之4，其热烈的情感难道不该是随想曲或狂想曲？

奥：我觉得我们不必太在意这些作品的标题。它们很多是出版商或朋友的建议，对勃拉姆斯并不很重要。

焦：然而，勃拉姆斯给作品116冠上《七首幻想曲》（Sieben Fantasien），但到作品118与119都以中性的《钢琴作品》（Klavierstücke）命名。既然有此趋于抽象的态度，为何不就按照舒伯特《三首钢琴作品》（Drei Klavierstücke，D 946）的做法，不为其内各曲另加标题？

奥：别忘了，虽有舒伯特的先例在前，但那可是罕见的特例；他之前的相似作品也都以《即兴曲》（*Impromptus*，D 899，D 935）命名。这是当时的出版风尚。除了极少数例外，很少钢琴曲会不加标题出版，但标题的意义往往也止于标题而已。我想，这些标题中唯一影响到我诠释态度的，是作品118之3的《叙事曲》（*Ballade*）。如果标题不是叙事曲，此曲狂放热情的乐风可能会让我以随想曲或狂想曲的风格视之。但我认为勃拉姆斯之所以命名为叙事曲，则是暗示它和早期《四首叙事曲》（*Vier Balladen*，Op. 10）的关系，我也朝这个方向思考诠释。当然，像作品118之5的《浪漫曲》（*Romanze*），那真是就是浪漫曲风格，中段令人想起中世纪吟游诗人的歌谣，标题和音乐相当吻合。不过总而言之，我认为钢琴家无须在这些标题上计较，勃拉姆斯要说的话已经全部在音乐里了。能深入他的音乐，便能深入他的心灵，也能知道他的想法。

焦：我一直惊讶勃拉姆斯比布鲁克纳还年轻九岁这个事实。很多人认为他仅是保守地总结之前的传统，但当时巴赫传记作者施皮达（Philipp Spitta，1841—1894）在收到这些作品时，回信给勃拉姆斯说："这些作品不只是过去的返照，也是对未来的预言。"您如何看待勃拉姆斯与其下一世代的关联？

奥：勃拉姆斯的晚期作品确实为其后的作曲家开展出新的视野。像勋伯格就对他非常钦佩景仰，也清楚明白勃拉姆斯对他的影响。我曾在维也纳开过两场主题音乐会，以交错方式演奏勃拉姆斯晚期钢琴作品以及勋伯格所有的钢琴独奏作品。这真是非常具有启发性的经验，我也更清楚了解勃拉姆斯对勋伯格的影响，深切体会到两者对素材处理、乐思精炼与情感表现上的高度相似。不过从听众的反应，我也了解到即使在维也纳，听众对勋伯格仍然陌生。可能还得再过一百年，他的钢琴作品才能和勃拉姆斯一样受欢迎。

焦：我想勋伯格的《钢琴协奏曲》倒是比较受欢迎。

奥：正是！我非常喜爱它，这十年来愈来愈常演奏。此曲有着对过去时代和秩序的追忆，对已逝艺术世界的缅怀，是非常优雅、高贵、洗练，能唤起旧时维也纳风情的作品。只是，我想此曲还是很难能如勃拉姆斯或贝多芬钢琴协奏曲般受到世人欢迎。

焦：谈到受欢迎，您2004年开始录制贝多芬钢琴奏鸣曲全集（注：已于2006年完成）。我特别好奇您对第二十二号的看法。这真是一首奇怪的奏鸣曲。您觉得它有可能和其前后两大名作《华德斯坦》或《热情》一样受欢迎吗？

奥：这的确是很奇特的曲子，但这也充分表现出贝多芬的艺术勇气和实验精神。它不是一首能让听众哼着优美旋律回家的作品，音乐设计也超乎想象。我自己无论是在现场演奏贝多芬全部钢琴奏鸣曲，或是单独音乐会，都将此曲配合《热情》一起演出，希望让听众更了解贝多芬的多重创作面向，也推广这首冷门奏鸣曲。

焦：同样具有实验精神，贝多芬在最后五首钢琴奏鸣曲中展现出新的方向，远远超越他的时代。可否谈谈您的心得？

奥：我想如果他那时还维持相当程度的社交生活，可能就永远不会写出这五首奏鸣曲了。这是贝多芬晚年隔离于人群二十余年的结果，他孤寂心灵的写照。他那时一无所有，不去理会世人和外在世界，甚至不考虑他作品的演奏可能性。那时有位小提琴家要演奏他的弦乐四重奏，写纸条告诉贝多芬，有些技术困难处根本无法演奏。贝多芬则回答：“我何必关心。我才不管你们这些笨蛋小提琴家能不能演奏。”孤独中他成为音乐的先知，以其远见预示未来的发展。他像马勒一样对自己的作品深具信心，认为世人终有一天会了解他的音乐。不过，我也曾听到一种说法，认为贝多芬的晚期作品其实并没有超越他的时代，而是他的时代无可救药地倒退，所以贝多芬才是唯一清醒的人。哈哈，我们就姑妄听之吧！

焦：从贝多芬、舒曼到勃拉姆斯，您建议爱乐者如何深入德国浪漫主义精神？

奥：就音乐而言，舒曼和勃拉姆斯都受贝多芬影响，延续贝多芬的精神与艺术。但整体而论，研究音乐本身并不足以了解作曲家，必须同时对照当时文学作品才能得到全面了解。舒曼在书店与图书馆中长大，如果我不读霍夫曼和让·保罗，怎能了解他的艺术？不读艾申多夫（Joseph von Eichendorff，1788—1857），又怎能深入勃拉姆斯的世

界？那时也是德国文学的浪漫主义时代，而艺术家总是互相交流影响，并非孤立发展。舒曼和勃拉姆斯都根据这些作家作品创作大量歌曲，直接反映他们对文学的认识。其实不只是对舒曼和勃拉姆斯如此，想深探肖邦，就必须知道当时的法国与波兰文学；想认识柴科夫斯基，就必须阅读俄国文学。艺术家在交流中激荡他们的天才，我们也必须通过广泛涉猎才能了解这些艺术家的创作文化背景，进一步就个别作品做精辟解析。

焦：您的曲目非常宽广，录音也很丰富，甚至包括格里格钢琴独奏作品全集。

奥：就钢琴曲而言，格里格可说是被忽视的作曲家。以前除了鲁宾斯坦、吉列尔斯、古尔德等曾经注意到些许钢琴独奏作品外，绝大多数的钢琴家都只演奏他的钢琴协奏曲。这实在相当可惜。因此趁1993年——格里格诞生150周年——我和唱片公司进行录制其全部钢琴独奏作品的计划，希望能增加世人对这些美丽珠玉的认识。我之前也未在音乐会中演奏过如此丰富的格里格作品，这个计划让我发现许多美得令人心惊的作品，更深刻地认识他的创作发展。格里格曾在莱比锡学习，早期作品确实也能见到舒曼的身影与德国式的风格，但他逐步发展出自己的风格，表现独特的和声与色彩。为了更贴近格里格，我也曾亲访其故居并演奏其钢琴；那是非常难忘的经验。格里格虽然不长于写作宏伟交响乐，但他在钢琴小品和歌曲所展现出的亲密与情感，也足以让他名列伟大作曲家。

焦：您也录制过极为精湛的斯克里亚宾《升f小调钢琴协奏曲》，句法和风格的掌握深得俄式精髓。我最近听了您的德沃夏克《g小调钢琴协奏曲》录音，诠释也极为杰出。您是如何打破地理与文化的区隔，如此深入于另一种音乐风格与情感表现？

奥：我17岁左右就对斯克里亚宾的作品极为着迷，开始大量演奏他的作品，30岁那年也弹了他的钢琴协奏曲。当基塔延科（DmitriKitajenko，1940—）邀请我演奏并录制此曲，我自然非常乐意，我们也因此建立起非常好的友谊。就像我之前说的，我从小就对各种音乐都有强烈兴趣。在多年研究与演奏之下，法国和俄国音乐皆和德国音乐一样深入我心。我尤其希望能多演奏法国作品，最近更是着迷于杜卡（Paul Dukas，1865—1935）与丹第的钢琴作品，其音乐充满神奇的魔力。捷克一系的作品我也非常喜爱。我虽是巴伐利亚人，但我的出生地就在德捷边界，所以我总是说我出生在慕尼黑与布拉格之间！除此

之外，我也非常喜爱布索尼的作品，特别是他那首壮大非常、音符多到不可胜数的《C大调钢琴协奏曲》。

焦：您也演奏了罕见的马尔图齐（Giuseppe Martucci，1856—1909）《第二钢琴协奏曲》。现在很少人知道这位作曲家、钢琴家、指挥家了——当年《特里斯坦与伊索尔德》的意大利首演就是由他指挥。

奥：此曲也是马勒担任纽约爱乐音乐总监，最后一场音乐会的曲目。马尔图齐是拿波里人，算是穆蒂（Riccardo Muti，1941—）的同乡前辈。穆蒂有阵子在推广他的作品，于是找我演奏。我很乐意学，但当初可没想过会难得那么可怕！

焦：您的事业相当成功，演奏、录音、教学都非常忙碌，我好奇您如何分配自己的时间？

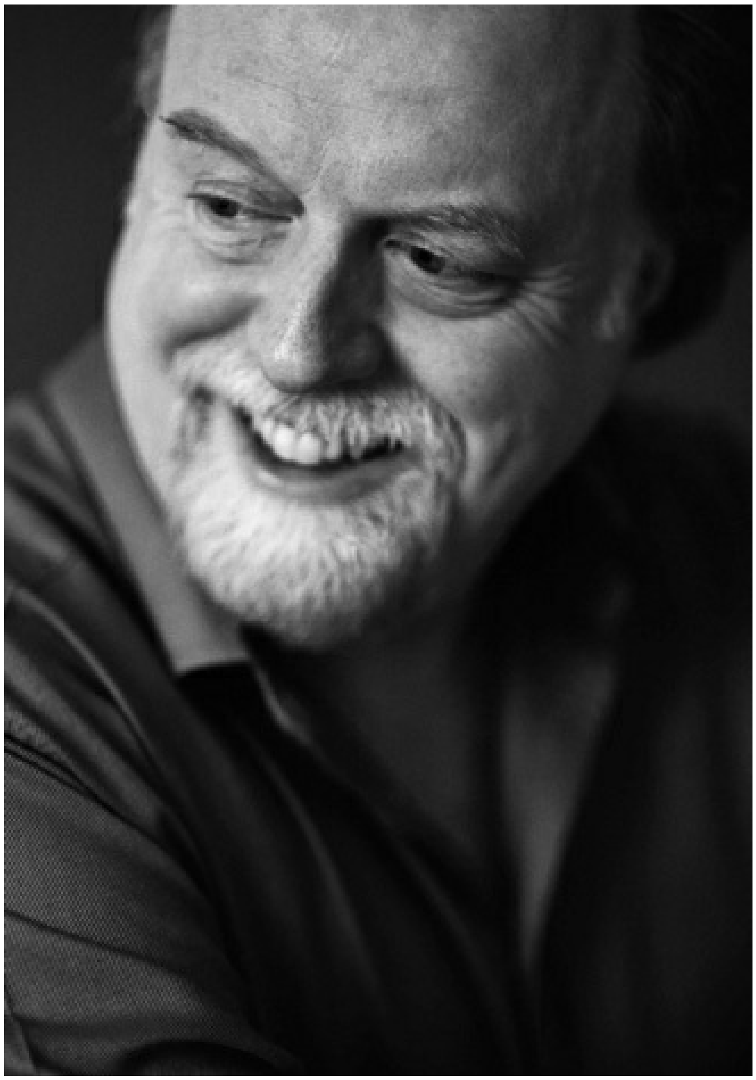
奥：我练琴其实不多，每天大概只花一个多小时，也多半是练新曲目。不过，面面俱到总是困难，我的时间可说用在刀口上。如果我觉得不能兼顾，我必会放弃其中一项。这也就是我自1990年肖邦钢琴大赛后，便再也不担任国际比赛评审的原因。当评审极耗费时间精神，但很让人生气的，是很多评审根本没在听比赛，特别是下午场：这些人中午往往吃得酒足饭饱，到下午都在昏睡。反正他们也不必听，因为都已结党成派，知道该拱哪几个学生了。我实在受不了这种比赛生态，又无力改变，索性退出。不过我总是喜欢旅行，认识新地方和新朋友。我在1979年到过台湾，虽只一次，印象却非常深刻。

焦：您的音乐旅程到现在，有没有最亲近的作曲家？

奥：经历过这么多音乐家，演奏这么多年，到过无数地方，我年纪愈长，愈能发觉贝多芬音乐世界的奥妙与迷人。我总是高兴能回到贝多芬——他的作品不仅是我音乐的中心，更帮助我在艺术以及人格上成长。如果我还能在音乐这条道路上走下去，我想正是贝多芬给我不断前进的力量、能力与可能性。许多作曲家都能吸引我，但贝多芬则有独一无二的魔力，让我永远能有新发现，在新发现中更增进自己的艺术修为与敏锐度。他创造出一个何其美丽深刻的世界，吸引并鼓励我，以一生的时间去探索。

多诺霍

Peter Donohoe, 1953—



1953年6月18日出生于曼彻斯特，多诺霍在皇家北方音乐学院随温德姆（Derrick Wyndham）学琴，在打击乐演奏也有优异成绩。他在利兹大学与作曲家葛尔（Alexander Goehr，1932—）研习音乐，后至巴黎高等音乐学院和萝丽欧与梅西安进修。1982年他荣获柴科夫斯基钢琴大赛亚军（冠军从缺），开始忙碌的录音与演奏事业。多诺霍的曲目极为广

泛，勇于挑战各式艰深作品，包括巴托克与柴科夫斯基的钢琴协奏曲全集；他在逍遥音乐节演出布索尼钢琴协奏曲轰动一时，其实况录音更是经典。除了钢琴演奏与教学，多诺霍亦跨足指挥，近年更大力推广英国钢琴作品，为当代英国最具代表性的钢琴名家之一。

关键字：温德姆 英国钢琴学派 海丝 柯曾 所罗门 缪顿——伍德 萝丽欧 梅西安 钢琴比赛 拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》拉威尔《G大调钢琴协奏曲》 波里尼布利斯

访谈时间、地点：2002年12月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：首先请谈谈您在英国的音乐学习？

多诺霍（以下简称“多”）：我非常幸运，从小到大都有很好的老师。我出生于曼彻斯特，在皇家北方音乐学院和温德姆学琴。虽然他并非“出名”的老师，但的确是相当难得的好老师，我非常感念他。事实上，很多有名老师反而教不出好学生。温德姆给予我扎实的技巧训练和良好的音乐理解，其为人谦和正派，是真正的绅士。

焦：他是英国人吗？

多：他是波兰人，在第二次世界大战后迁居英国，也改成英国姓。

焦：这是为了什么原因呢？

多：我觉得他是真心想变成英国人。其实他如果保有波兰姓氏，名声或许更高，因为大家觉得东欧比较“优雅”或比较有文化，斯拉夫学派在钢琴演奏上也比较有传统。但温德姆真是非常英国化的人，非常绅士，非常有格调。当然，就如同我一再强调的，他真是位难得的好老师，总能发挥学生的潜能，让他们成为具有独立思考的艺术家。

焦：这似乎像俄国钢琴学派。

多：我不认为。你看吉列尔斯和里赫特，这两位俄国钢琴家弹得多么“德国”，里赫特更是博古通今，什么都弹，而且样样都好。

焦：您误会了。我是指俄国钢琴学派在根本上就注重个别差异，并鼓励发展这种差异。但有些教师却非常固守“传统”，把所有学生都教成一个样子。

多：这下我知道你的意思。很多教师确是这样，但根本原因在于这

是非常简单的懒人教法。教师如果不用考虑学生的个人特质，也就不用费神求新求变，用一套方法教到死。对我而言，无论是哪一个学派，最高级的教法都该是发展个别潜能。俄国学派对我而言的最大意义，还是他们无与伦比的幼儿教学。他们能让孩童在极小的年纪就掌握极好的技巧，这是其他学派远远不及之处。

焦：您认为有“英国钢琴学派”吗？或是您能说说什么是“英国传统”的演奏？因为我觉得英国名钢琴家风格差异都很大。

多：这是当然，因为比较好的英国钢琴家其实都不属于“英国传统”。如果有“英国钢琴学派”的话，我想其特点可能是“平坦化的乐句与音响结构、轻描淡写的起伏、谨慎且精细的修边”。换言之，这是相当维多利亚式，非常文雅且带贵族气的演奏风格。然而，这种“文雅”风格虽有特定的美感，却有两项严重缺失：一是音乐变得无趣。什么曲子被“英国化”弹奏后，都成了一个样子，既听不出曲子的个性，也感受不到演奏者的个人特色。另一是对技巧的要求不高。如此音乐美学，不需要音色的明晰变化，不需要音量的大幅对比，更不需要音响的层次塑造，音乐当然无趣。

焦：您能为我们谈谈昔日英国钢琴名家吗？像柯曾、海丝和所罗门等人？

多：这很有趣，因为他们的风格与个性的确都非常不同。海丝夫人是非常德国化，音乐极具感召力的钢琴家。“二战”中伦敦被纳粹轰炸时，她以惊人的热情在英国国家艺廊（National Gallery）策划一系列午餐音乐会，自己也亲自演奏。在那段音乐厅被迫关闭的日子里，她以无比的勇气和昂扬的音乐鼓励了英国，是传奇性的一代名家。柯曾的德国曲目极为深刻，也有广泛曲目，而他最让我佩服的，则是直达乐曲本身的功力，特别对莫扎特。你听他演奏莫扎特，你只能“听到莫扎特”，你是听不到钢琴家的！这是多么纯粹但又深刻的艺术呀！所罗门是神童出身，技巧光辉灿烂且音乐流畅自然，是极具天分的钢琴大师。柯曾和所罗门可说是我最景仰的两位英国钢琴家。

焦：那林帕尼（Dame Moura Lympany，1916—2005）呢？相较于柯曾和所罗门，她的风格就显得比较“英国学派”了些，虽然她拥有很好的手指技巧。

多：正如你所说，她确实比较“英国化”，但还是有非常杰出的成就。不过我愿意提一位你大概不知道，现在也没什么英国人知道的钢琴

家，来自澳洲的缪顿——伍德（Noel Mewton-Wood，1922—1953）。他是技巧非常杰出、音乐相当有趣的钢琴家。

焦：事实上我知道他，还有他数张CD呢！Dante唱片公司曾发行过他的柴科夫斯基钢琴协奏曲全集，肖邦两首钢琴协奏曲，贝多芬《第四钢琴协奏曲》和舒曼《a小调钢琴协奏曲》，我后来也买到他的布索尼《C大调钢琴协奏曲》。他的音乐确实很有个人特色，非常特别。不过我对他并不了解，只知道他好像过世得很早。

多：是的，他自杀而死，但详情我不太清楚。他真是一位天才钢琴家，他的英年早逝是英国乐坛很大的损失。

焦：当年您在英国已是职业演奏家了，为何还到巴黎向梅西安夫人萝丽欧女士学习？

多：因为我想认识梅西安呀！他是我心目中的英雄，不仅是伟大的作曲家，也是伟大的人；这非常难得。我从小就是梅西安迷，自然想多认识这位音乐巨人。正如你所说，我那时在英国已经建立起名声了，有很多演奏会，因此和萝丽欧学习时我并没有住在法国，英法两地通勤，相当辛苦。

焦：那您一定和她学了很多梅西安的作品吧？

多：情况正好相反，我反而没和萝丽欧学到梅西安。我和她学习时，我感觉她认为梅西安是“她的”，她可能想“要推广梅西安也该是由我来推广”。我认为这是双方面的损失。萝丽欧是非常好的钢琴家，也是作曲家。嫁给梅西安前她什么都弹，像她的舒曼也相当有名；嫁给梅西安后，她就专注在先生的音乐里了。后来除了梅西安，她几乎什么都不弹了，把自己封在梅西安的世界。以她的天分和才华而言，这实在太可惜了。

焦：所以您没有向她学过《图兰加利拉交响曲》（Turangalîla—Symphonie）？您和拉特尔有相当杰出的录音。

多：没有。当然梅西安本人非常高兴大家演奏他的作品。我唯一一次弹梅西安作品给萝丽欧听，也不是和她上课，而是她来听我演奏梅西安艰深至极的《鸟啭花园》（*La fauvette des jardins*）。我那时花了非常大的心力去研究并克服这首曲子，因此特别请萝丽欧来听，希望她能给些建议。结果她只说了句：“弹得很好。”——这就是我和她学到的梅西安！

焦：您认为萝丽欧在法国钢琴学派中的地位如何？她属于这个伟大传统的一员，还是独特的一家？

多：我知道对很多法国音乐家来说，萝丽欧很现代；然而对我而言，她还是很法国，就像梅西安很法国一样。萝丽欧还是有很深刻的法国传统和精神，只是她是非常好的钢琴家与音乐家，能够顺应梅西安的乐曲弹出不一样的现代风格。

焦：萝丽欧是怎样的老师呢？有些人说她很坚持己见，一定要照她的意思弹。

多：不尽然。我和她学琴的时候她很开明，说不定她后来变了，或是其他人的演奏不能让她满意。我倒是和梅西安本人学了他的作品，他可是非常严格。我所有的演奏都必须完全照他谱上的指示，任何音量变化，任何表情指示，任何一段圆滑线，你都必须照办，而且必须弹得毫无遗漏，绝对忠实。

焦：许多钢琴家和我说过他们和梅西安上课时的经验，和您完全一样。

多：是呀！要不然为何要写这些指示，特别像是梅西安这样缜密严谨的作曲家呢？很多钢琴家全凭感觉弹琴，不管谱上写什么，甚至从来不去思考作曲家下这些指示的原因。对我而言，这实在不可取。我希望演奏家能够多和作曲家学习，知道他们如何写作以及作品背后的道理，这一定能够增进自己的演奏。

焦：您觉得在萝丽欧的教导下，最大的收获是什么？

多：她让我以作曲家的眼光来看曲子，让我深刻地理解音乐作品本身，而不是只弹好听旋律而已。我知道要探求乐谱上每个指示的意义，但也不失去自己应有的风格。

焦：像您的李斯特、贝尔格和巴托克奏鸣曲专辑，就有这种精神；特别是前者，真有非常特殊但又有理的诠释。

多：感谢你注意到我的用心。我认为音乐演奏就是如此。阿什肯纳齐说他不演奏李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》，不是因为不喜欢，而是实在没有特别的想法。我非常赞同他的看法。我觉得钢琴家若对作品没有特别想法，真的不如不弹。我的曲目非常广，钢琴和管弦乐团的合奏作品就超过一百六十部，其中却没有肖邦《e小调钢琴协奏曲》，因为我

实在不知道在这部作品里我要说什么。

焦：您和萝丽欧学习的作品中，哪部是您认为最具代表性的？

多：你一定不相信——拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》！她非常喜欢它！在她的讲解下，拉赫玛尼诺夫完全不是一些人心目中那个甜腻守旧的浪漫余孽。她精彩地解析了每个和声，每个音响设计的窍门和复杂结构中的微妙联系。这部作品已经够博大精深了，在她分析下更显得深邃而美丽。我原本就很喜爱它，经过萝丽欧的指点后，不但知道如何更明确有效地表现其音响层次和效果，也对乐句与结构的开展变化有了全新认识。谁能想到一向以当代音乐出名的萝丽欧，对此曲会有这么深厚的造诣呢？我只能说我非常幸运。

焦：此曲也是您在1982年柴科夫斯基钢琴大赛上关键性的决胜曲，您能够谈谈那次比赛吗？

多：这是很难回答的问题。不过，经过这么多年，再回来看柴科夫斯基大赛，我觉得这个比赛今昔的差异其实就是在苏联解体与否。以前的柴科夫斯基大赛，虽然有很强的政治压力，希望能给俄国人第一名，但评审知道什么是对的，什么是错的；什么是旧的传统，什么是新的诠释——换句话说，他们有艺术上的认知和原则。20世纪90年代之后的柴科夫斯基大赛不是这样。政治压力或许消失了，但俄国经济垮台后换来的是“钱”的势力——谁是比赛赞助与评审，谁就主导了比赛，艺术与道德上的原则却不见了。其实不只柴科夫斯基大赛腐化了，很多其他比赛也是。以前的钢琴比赛多是请真正的大师或教育家。我准备比赛时可以做我自己——我不用为了比赛到处上课，到处拜码头，也不必为了讨好俄国人而修改自己的诠释。然而，今天的比赛则充斥一些“职业评审”。翻翻各大赛的评审名单，几乎总是同一批人，成了一个“评审帝国”。这些人掌握了比赛，追名逐利的学生就自动找上门，让他们收取天价学费。事实上，这些评审很多根本是不够格的钢琴家，更没资格称作教育家。或许他们有些有名学生，但其中几个是他们教出来的？如果我也是这种评审，我有教不完的学生，我哪有时间练琴？我怎么继续演奏？如何思考音乐？这道理实在太明显了。

焦：您说得比较文雅；我总是称这些评审叫“钢琴黑手党”。

多：都是一样的，这就是现今的比赛生态。唉，当评审多不容易呀！我有次当评审，霍夫（Stephen Hough，1961—）是参赛者，他演奏了普罗科菲耶夫《第六钢琴奏鸣曲》——我那时才录制了这部作品，对

它有非常强烈的主观想法，真是很难做到完全中立客观。值得一提的是霍夫也是温德姆的学生，所以他的演奏“一定”和我不同。不过我认为我还是做了很好的判断，那次比赛最后霍夫也得了第一名。

焦：可否谈谈您刚在台湾演奏的拉威尔《G大调钢琴协奏曲》？

多：很多人忽略了这是很困难的曲子。当然就钢琴技巧而言，它不算难，因此许多年轻钢琴家都演奏它，却没看出其中的复杂性。钢琴部分不难，和管弦乐的配合却很难，管弦乐器也有很吃重的表现——这是对钢琴、指挥和乐团都很困难的作品，特别在音色和协调配合上。其次，此曲三个乐章性格都不相同，如何自然但精确地变化情感并塑造效果，又是至深的考验。最后，在第二乐章，谱上给的速度并没有那么慢，很多演奏却一味放慢，旋律也因此失去张力。第三乐章结尾钢琴有八小节的渐快，最后还有渐强。要能够真正弹出拉威尔在乐谱上的要求，非常不容易。不过，相较之下我还是更喜欢拉威尔的《左手钢琴协奏曲》。这首曲子技巧非常困难，最后的独奏段尤其艰深；但就音乐风格而言，它在深沉的色调中开展光彩与情感，可说更贴近我的个性，我能表现得更好。附带一提，此曲是柯林·戴维斯（Colin Davis，1927—2013）爵士最爱的作品之一，我曾在他的生日音乐会上演奏它。

焦：说到左手，我知道您出过一次意外。

多：那真是可怕！1992年我在美国旅行演奏，住在辛辛那提的一家旅馆，窗子竟然砸下来正中我的左手！我那时真的吓坏了。所幸当地恰巧是神经外科重镇，不然我左手食指可能从此就没感觉了！我的左手后来完全复原，没有影响到我的演奏。在意外后两年，我回到辛辛那提演奏，为我动手术的主治医生和他的团队全都来我的音乐会，之后还办了一个聚会。那是非常开心的事。

焦：真高兴听到这段故事。您能谈谈您欣赏的钢琴家吗？

多：在我学生时代，波里尼是我的头号英雄。他真是用作曲家眼光来看乐曲的钢琴家，音色光辉透明，技巧更无懈可击。更难得的是他非常冷静，演奏几乎不会错一个音，技巧和诠释都严谨且完美。这很奇特，因为他是意大利人，意大利人该是很热情的；但他就和他的前辈米凯兰杰利一样，深刻而冷静。不过波里尼后来竟然变了，变得热情也容易紧张，这也很奇怪。

焦：除了波里尼，上一辈的钢琴家呢？

多：鲁宾斯坦。和梅西安一样，他是人和音乐我都非常景仰的大师。他乐如其人，非常大气、慷慨、开阔。倒是霍洛维兹就没那么能打动我。鲁宾斯坦演奏中错音漏音虽多，但他在音乐中所表现的精神深度与气质实在令人感动——不过，可别看他那部乱七八糟的自传。

焦：鲁宾斯坦对新作品不算热衷，您对当代作品则非常热情。

多：但我现在的曲目中当代作品并不算多。一方面是我老了，除了作曲家希望合作，我并不刻意去学新作品。另一方面，听众的水平其实不见得高，而我没有意愿去演奏一些不好的当代作品以讨好听众。举例而言，欧洲一度最流行的当代音乐其实是“低限主义”[1]作品，但我完全不能接受——这和那些廉价的流行音乐有什么两样？你听听现在餐厅播放的圣诞音乐……叮叮当……叮叮当……叮叮当……对了，这就是低限主义！

焦：您未来的计划呢？我注意到您最近在Hyperion和NAXOS都有录音。

多：我想要将更多心力投注于英国的钢琴音乐。直到这几年我才真正了解到英国作曲家所写的钢琴音乐是多么精彩，我不只会在英国演奏它们，也会努力将其推广到世界各地。我也将为NAXOS录制一系列英国钢琴作品。我已经录好布利斯（Arthur Bliss，1891—1975）的《降B大调钢琴协奏曲》，并与罗斯科（Martin Roscoe，1952—）合作录制其双钢琴协奏曲，会搭配他的钢琴奏鸣曲发行。

焦：布利斯的钢琴奏鸣曲我有一些录音，但《降B大调钢琴协奏曲》我只有所罗门的版本，非常凌厉快速。

多：没错，但是他弹得实在太快了！这首协奏曲相当困难，所罗门能弹这么快实在惊人，但我也实在不知道为什么他要弹这么快——或许，他大概想把此曲与其他曲目放进同一张录音，才用这种吓死人的速度吧！

焦：您在EMI时似乎就在这方面努力。您录了布里顿（Benjamin Britten，1913—1976）的作品，还有莫杜尼（Dominic Muldowney，1952—）的钢琴协奏曲，都非常精彩。但我发现您偏重20世纪的英国作曲家，不知您是否也会考虑录制19世纪，像是贝内特（William Sterndale Bennett，1816—1875）的作品？

多：真高兴你注意到这首曲子，莫杜尼的《钢琴协奏曲》极为难

弹，也需要大型管弦乐团。此曲结构非常特殊，以不同曲式表现不同音乐风格，是非常具有企图心，也是我非常喜爱的作品。英国在20世纪出了不少杰出作曲家，也因此在世界乐坛才占有地位，但他们的成就多半在管弦乐；布里顿还加上歌剧，他的钢琴作品却不甚知名。既然英国在20世纪贡献较多，我自然先从20世纪的作品着手；至于你提到的曲子，毕恩斯（Malcolm Binns，1936—）等人已有非常杰出的录音，而我想把心力放在更鲜为人知的作品上。不过，NAXOS开出的是大规模长期计划，因此19世纪英国钢琴音乐自然也在其中，敬请期待！

注释：

[1]Minimalism Music，大陆多译作极简主义音乐，指运用尽量少的音乐材料，用一种重复的手法在重复中逐渐变化音乐材料，使之不断发展和延续。—— 编者注

第二章　俄国篇

前言　从俄罗斯到苏维埃

在第一册的俄国学派钢琴家与殷承宗访问中，我们见到莫斯科音乐学院四大分支伊贡诺夫、戈登维瑟、涅高兹、芬伯格的影响，学生对他们的回忆。本册收录的俄国学派钢琴家也有相关讨论的延续，但更属于这四大名家学生辈的学生：他们师承奥伯林、米尔斯坦、费利尔、瑙莫夫、扎克、巴什基洛夫，各自有不同心得。鲁比莫夫更和传奇名家尤金娜学习，访问中也让我们更加了解这位非凡艺术家的真性情。

我们也在这章访问，见到昔日苏联的早期音乐演奏与现代、当代音乐发展。非常荣幸能访问到鲁比莫夫和贝尔曼这两位关键人物：他们都受作曲家和演奏家沃康斯基（Andrei Volkonsky，1933—2008）影响，开始研究早期音乐，以自学方式掌握羽管键琴与古钢琴的演奏法。“形式主义”的帽子让多数现代作品在苏联遭禁，意识形态的枷锁也限制苏联的当代音乐发展，鲁比莫夫和贝尔曼的访问让我们见证那个时局，他们和苏联作曲家的互动则是珍贵的第一首资料；阿列克西耶夫的访问则解释了为何斯克里亚宾博物馆是当时的音乐文化绿洲，甚至对于爵士乐的心得。他们的人生故事精彩，令人伤感又着迷。

苏联的政治环境，在第一册俄国学派篇就是重要话题，犹太裔音乐家面对严重的反犹歧视，感触更为深刻。阿什肯纳齐戏剧化地投奔西方，达薇朵维奇和雅布隆丝卡娅则以犹太裔身份申请移民。克莱涅夫虽然留在苏联，仍要和反犹人士奋斗。出走或不出走，移民或不移民，仍是本册俄国学派钢琴家的人生重大抉择。莱昂斯卡娅和贝尔曼以犹太裔身份移民至西方，阿方纳西耶夫以滞留国外方式离开苏联，鲁迪选择投

奔自由。安分守己并不意味就能一帆风顺，维阿杜和鲁比莫夫都曾长期不能出国演奏，阿列克西耶夫的国际邀约，也因当局审查而大幅受限。家人朋友与演奏事业，究竟如何取舍？通过这些访问，我们当对“名声”有另一番看法。

本章收录的访问，同样包括钢琴家对其拿手作曲家与作品的心得。莱昂斯卡娅关于舒伯特的见解令人难忘，贝尔曼对普罗科菲耶夫的深入钻研也让人获益良多。鲁迪对斯克里亚宾和雅纳切克，阿列克西耶夫对斯克里亚宾和肖斯塔科维奇两首钢琴协奏曲，维阿杜对梅特纳和拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》的观点等等，都非常值得一读。莱昂斯卡娅的访问是三次交谈的总和。她亲切善良，慷慨助人，我会永远记得她的温暖。

鲁比莫夫

Alexei Lubimov, 1944—



1944年9月16日生于莫斯科，鲁比莫夫在中央音乐学校师从阿托柏列芙斯卡雅（Anna Artobolevskaya，1905—1988），也和其师传奇钢琴家尤金娜学习，进入莫斯科音乐学院后则师事涅高兹与瑙莫夫（Lev Naumov，1925—2005）。他1961年即获全苏钢琴大赛冠军，1965年更获里约热内卢钢琴大赛冠军，从此国际声名鹊起。鲁比莫夫对现代、当代音乐钻研极深，又是古典、巴洛克与早期音乐专家，钢琴、古钢琴、羽管键琴皆为所长，也是著名的键盘乐器收藏家。鲁比莫夫曾于莫斯科音乐学院任教多年，录音等身，是活动丰富又学养深厚的大师。

关键字：阿托柏列芙斯卡雅 斯特拉文斯基（音乐、诠释、访问苏联） 尤金娜现代与当代音乐在苏联的发展 演奏技巧 传统 早期音乐与古乐演奏 回访浪漫派 帕尔特 低限主义 凯奇 斯克里亚宾 亚洲的（西方）音乐学习与创作

访谈时间、地点：2014年11月，台北；2016年6月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：听说您小时候和幼儿教育专家阿托柏列芙斯卡雅是邻居，也因为这样成为她的学生？

鲁比莫夫（以下简称“鲁”）：不只是邻居，我们其实住同一个屋子，只是用不同出口，而这真是我的幸运！她真有很多教导幼儿的有趣想法，也积极实践，还常在家举办学生音乐会，让高低年级的学生一同演奏。我对音乐的最初印象，就来自坐在她家听学生演奏。她还会让学生演奏四手或八手联弹，等于用钢琴学习室内乐，享受合奏的快乐。后来我们还在柴科夫斯基大厅，涅高兹七十大寿庆祝音乐会上演奏钢琴重奏。

焦：那时中央音乐学校的气氛如何？

鲁：非常好。学校在1946年重开之后出现新风气。戈登维瑟还在教，阿托柏列芙斯卡雅或孙巴特延等年轻老师也大展身手，努力发掘才华并培养学生。学校里虽有比赛，但都是良性竞争，同学间气氛很友善。

焦：也在那时您培养出对现代音乐与罕见作品的兴趣。

鲁：我在14岁左右就对此产生浓厚兴趣。比方说1958年首届柴科夫斯基大赛，我对克莱本、刘诗昆、弗拉森科（Lev Vlasenko，1928—1996）等人的演奏都有印象，但那远比不过1959年伯恩斯坦率纽约爱乐来苏联，莫斯科音乐会中的斯特拉文斯基《为钢琴与管乐的协奏曲》《春之祭》（*Le Sacre du printemps*）和艾夫斯（Charles Ives，1874—1954）《未回答的问题》（*The Unanswered Question*），那也是这些作品首次在铁幕国家内演出。演出前伯恩斯坦还对听众说：“接下来要为大家带来斯特拉文斯基的经典，在贵国三十多年未曾演出的经典。”那场音乐会实在让我震惊，特别是《春之祭》。阿托柏列芙斯卡雅也发现这点，让我往这方面发展。

焦：斯特拉文斯基在当时苏联是什么样的地位？

鲁：20世纪50年代末期政治气氛比较和缓，虽然在音乐刊物上仍可见到对他和其他“资本主义音乐家”的批判。他的名字在苏联如雷贯耳，作品却无法演出，乐谱也买不到，像是传说一般的人物。

焦：但在1962年，离开俄国四十八载之后，80岁的斯特拉文斯基终于回乡访问。您另一位老师尤金娜据说是促成此事的关键人物。

鲁：是的。在此之前两年，苏联作曲家联盟主席克瑞尼可夫（Tikhon Khrennikov，1913—2007）率团访美。斯特拉文斯基已于1945年归化成美国公民，于是他认为应该要邀请这位前辈“返国”，好让苏联“认可”他也是俄国作曲家。这个邀请其实受到不少阻拦，毕竟这等于自打嘴巴，但最后还是实现了。斯特拉文斯基这边也很清楚苏联的意图，觉得这对自己不公平，不想被利用，于是迟迟不接受邀请。尤金娜之前就通过信件，由在巴黎的沙夫钦斯基（Pierre Suvchinsky，1892—1985）转交，和斯特拉文斯基、斯托克豪森等人联络，在1958—1960年就演奏了斯特拉文斯基的《钢琴奏鸣曲》《小夜曲》（*Serenade in A*）和《为钢琴与管乐的协奏曲》。她和沙夫钦斯基同声相劝，让斯特拉文斯基知道这会开启前卫（avant-garde）艺术与新音乐在苏联的发展，苏联实质上无法利用他，这才让他做了决定。斯特拉文斯基在莫斯科开了三场音乐会，尤金娜则在他的出生地列宁格勒（圣彼得堡）策划了一系列音乐会呼应。由于尤金娜告诉我斯特拉文斯基何时会到，我就跑去机场迎接，亲眼看他从飞机出来。

焦：听说当尤金娜终于见到斯特拉文斯基，居然在他面前跪下，这是真的吗？

鲁：没错！我就在现场！虽然只是片刻，但你就知道她是多么真实直接的人！斯特拉文斯基也想和尤金娜多说话，但克瑞尼可夫总是凑过来挡在中间。我目睹整个过程，到现在回想起来都觉得有趣。

焦：尤金娜在当年苏联是怎样的存在？

鲁：她对政府而言，是意识形态与思想上的麻烦人物，但她又是人民心中的大音乐家与艺术良心。她虔诚于宗教，敢言且不顾他人眼光，但并不宣传或煽动，只是做自己。她知道新音乐代表新视野，也是新世界。苏联已落后真实世界三十多年，不能继续这样下去。

焦：您继承了尤金娜的斯特拉文斯基曲目，也留下精彩录音，可否谈谈您对《钢琴奏鸣曲》《小夜曲》和《为钢琴与管乐的协奏曲》的心得？

鲁：《小夜曲》是相当和谐，没有什么冲突、充满抒情美的创作，也有诉诸精神境界的乐段。《钢琴奏鸣曲》和我非常投契。它有意大利古奏鸣曲形式，第二乐章则如巴洛克歌调，其中又有隐晦幽微的戏剧。终乐章是二声部创意曲，中间也有爵士乐素材，结尾又引用第一乐章第一主题，非常完整精彩。比较“有问题的”是《为钢琴与管乐的协奏

曲》。它的风格不是很平衡，结合太多种音乐，包括巴洛克、古典、拉格泰姆（Ragtime）、爵士、巴黎风，甚至还很机智地用了车尔尼，焕发多种色彩与风味。要把上述种种清楚呈现，既要严肃又要反讽，着实是大挑战，很容易就太巴洛克、太强势、太哲学化，偏于一方而失去另一方。苏联钢琴家与学者杜希金（Mikhail Duskin）曾在20年代晚期于德国演奏此曲给斯特拉文斯基听，而作曲家一直强调要注意爵士元素，反而没强调古典素材——但也可能是杜希金没把爵士风味表现好，作曲家才这样说。我把此曲比喻成立体主义（Cubism）绘画：你虽可辨认出人物，那形貌却是由许多碎片、从不同角度构成，你也可从不同角度去理解、欣赏。虽然写作极其精确，但和其前后作品相比，此曲很难说有统一性。不过我非常喜欢它的配器，介于协奏与合奏之间，让我可以和各管乐器进行室内乐般的对话，也可和整组管乐对应。总之，这三曲我都非常喜爱，只不过它们对钢琴家而言并不绚丽，因此很少在音乐会出现；但我只要有机会就会演奏，特别是协奏曲。

焦：您在中央音乐学校就弹了这首以及其他新音乐，既然官方禁止，我很好奇您如何获得乐谱和参考资料？

鲁：尤金娜是一个来源，我也得到一位作曲家帮助，他那时和外国同行交换乐谱。莫斯科音乐学院图书馆有这类作品的乐谱和录音，多数来自外国捐赠，而我得到老师们的推荐保证，可以借阅研究，于是成了当时苏联唯一演奏这些作品的人。还有一个管道，就是斯克里亚宾博物馆。我第一次听到第二维也纳乐派作品，就是在那里的音乐欣赏之夜，二三十人一起听唱片的聚会。这个博物馆得到很多捐赠，其中大户是阿什肯纳齐。他常在国外演出，借机带很多唱片回来，特别是现代与被禁作品，确实有远见。大概1958年前后，我在这里第一次听到《沃采克》（*Wozzeck*, Op. 7），还从图书馆借了乐谱对着听，后来也在这里认识斯特拉文斯基的《俄狄浦斯王》（*Oedipus Rex*）与《诗篇交响曲》，韦伯早期作品，勋伯格的《月光小丑》（*Pierrot lunaire*, Op. 21）、弦乐四重奏、《华沙幸存者》（*A Survivor from Warsaw*, Op.46）等等。我自己先喜欢新古典主义作品，但很快就转到十二音与序列主义。

焦：您的老师能指导这些曲目吗？您如何建立对新音乐的诠释？

鲁：我必须再次感谢阿托柏列芙斯卡雅，这些音乐其实在她的理解之外，但她极为开放，永不设限，是一位鼓励学生尝试的老师。贝多芬、勋伯格和韦伯的音乐语言虽然不同，但他们都是由小单位建构大格局，就“如何作曲”这个面向而言并无二致，我很快就找出理解之道。

焦：您不只技巧卓越，还能精准为每个音赋予个性，我很好奇如此技术是如何锻炼出来的？

鲁：我学生时代有很多技术问题，而我以练习艰深作品，像贝多芬钢琴奏鸣曲、巴托克钢琴协奏曲、艾夫斯《第二号钢琴奏鸣曲》，或作品中的技巧难点来锻炼。至于明确掌握每个音的个性，这是从作品中磨出来的——有两位作曲家，我演奏时必须清楚设计每个音，那就是莫扎特和韦伯，尤其是后者。我到25岁才真正能掌握他；不仅是对作品结构与内涵的理解，而是找出适切的弹法。韦伯精雕细琢、理性精确，但或许也是最后一位来自后浪漫与表现主义的大师。演奏他你需要注入情感，为每个音找到性格与表现，但这性格与表现又必须在句子、段落与全体中皆言之成理，大小脉络都有意义才行。演奏他要精确控制、要清楚、要有弹性，还要有温暖的人性与情感连结，不能只是抽象地演奏，像古尔德一样冰冷。有次我在练习莫扎特某奏鸣曲遇到问题，突然悟出这和我演奏韦伯所遇到的问题完全相同，这又促使我精修自己的技巧。

焦：您到莫斯科音乐学院之后成为涅高兹和瑙莫夫的学生，可否谈谈他们？

鲁：涅高兹和我老师关系不错，她的学生中先收了纳赛德金（Nassedkin，1942—2014），后来又收了我。我常说我这一生有四位最要感谢的人，那就是我四位老师。我喜爱的曲目是现代、古典与古典之前，而涅高兹与瑙莫夫是浪漫派权威，大大补强了我在这方面的知识与曲目。

焦：您怎么看传统？

鲁：我在学作品之前，总是避免听任何该曲的演奏。等我已经充分建立我对该作品观点，我才容许自己听其他人的演奏，而我关心的是演奏中的“自由”：他们如何容许自己采取某种处理？绝对严格遵守或部分遵守？基本态度是什么，在什么情况下产生意外？总之我观察演奏者对音乐的回应，我又特别关注速度和弹性速度的处理。我没有一个绝对的参考，没有特别喜欢某一位演奏家，全看乐曲而定。比方说我不喜欢帕德雷夫斯基的贝多芬，但非常喜爱科恰尔斯基（Raoul von Koczalski，1884—1948）的肖邦，即使像科尔托、涅高兹、拉赫玛尼诺夫这样的大师，我也无法说我完全喜欢。里赫特则是完全不喜欢，他几乎没有影响到我；对我而言他是惊人的乐谱执行者，但太学术化、太没有弹性了。整体而言我还是听过去的演奏家比较多，近代比较常听的只有霍洛维兹、阿格里奇和拉宾诺维奇（Alexandre Rabinovitch，1945—）。

焦：毕业之后您马上就开展演奏事业，也持续推广新音乐。

鲁：刚好那时政治气氛也比较开放，有更多自由空间。由于我得了好些奖，有演出邀约，自然利用这些机会演奏巴托克、勋伯格、斯特拉文斯基等20世纪作曲家。他们虽然已经不现代了，对当时苏联而言还很新。尤金娜在1970年过世后我持续演奏她的现代曲目；一年后斯特拉文斯基也过世，苏联举办许多纪念音乐会，我也借机和声乐家录了他的歌曲全集。现在回想，当时的我可能想要继承尤金娜的心愿，但我的品味其实又比她更前卫——这也当然，因为我比较年轻，更喜欢布列兹、凯奇、斯托克豪森等人。

焦：那时听众对新音乐的反应如何？

鲁：很好！愈禁止，就愈让人有兴趣——这条金科玉律在音乐也完全适用。有智识的苏联民众必然好奇西方的发展，一旦有窗户打开，他们总是把握机会。那时法国和美国办的展览，包括抽象画和各种苏联见不到的艺术，也都吸引大量民众参观。

焦：您的曲目后来逐渐加入当代创作，像斯托克豪森、吉尼索夫、古拜杜丽娜和施尼特凯。

鲁：原则上我喜欢激进，能带来惊奇或震撼的创作，因此施尼特凯我多半只演奏他的早期作品；他后来的创作像是肖斯塔科维奇的延续，我就没太大兴趣了。我在比利时认识斯托克豪森，他的个性实在特别而有魅力，还有他的宗教观。我很感谢他介绍印度与东方哲学给我，虽然后来真正影响我的人生方式、哲学观并成为我艺术泉源的是佛教。通过佛教我也认识东方的书法、绘画与诗，领会不同的美学思考与表现。这时我演奏的西方作品也转向凯奇和费德曼（Morton Feldman，1926—1987），总之方向逐渐变了。

焦：您有段时间被禁止出国，据说正是因为演奏太多现代与当代作品。您如何回顾这个时期？

鲁：当时很沮丧，现在回想倒没有特别的感觉。少了旅行劳顿，我利用这段时间专心研究，获得更深更广的知识，学了更多作品。一如禁令无法遏止我对新音乐的兴趣，待在国内也不能阻止我认识新作品。

焦：您不只是当代音乐专家，也是早期音乐与古乐演奏专家，您又是从何时开始研究这类作品与其演奏方法？

鲁：我人生有很多这样的平行线，我认识早期音乐几乎和认识新音乐同时！这要感谢沃康斯基。他是风格十分前卫的作曲家，也对早期音乐极有研究，1950年代末开了莫斯科首场堪称振聋发聩的羽管键琴独奏会。由于大获好评，他在1965年成立了包含声乐和器乐演奏家的早期音乐团体“牧歌”（Madrigal），是苏联重要先驱人物，直到1973年移民去瑞士为止。他启发了我对早期音乐的兴趣，后来我也弹了他的音乐会，演奏俄罗斯18世纪作曲家特鲁托夫斯基（Vasily Trutovsky，1740—1810）、巴特扬斯基（Dmitri Bortnyansky，1751—1825）等人的作品，也从录音中发现大量我不知道的音乐。钢琴音乐与演奏仍然重要，但只是我音乐活动的一部分，我想拥抱的世界愈来愈多、愈来愈宽。与其说我是演奏家，我更觉得自己是音乐学者或音乐世界中的旅人，演奏只是呈现我的兴趣，为大家带来我爱的音乐而已。这也是我那么喜爱斯特拉文斯基的原因。他的作品呈现史上各时代、各形式的音乐，也像音乐旅人。我后来也会隔几年就组织一套音乐会演出文艺复兴或中古时期作品，虽然歌手总是问题，因为他们没有受过这方面的训练，只能模仿唱片中的风格来演唱。不过策划这样的演出总是很开心。

焦：那时你们还没用古乐器吧？后来你们如何和西方的古乐风潮接轨？

鲁：大概是1975年，我偶然买到哈农库特（Nikolaus Harnoncourt，1929—2016）以古乐器演奏的巴赫《马太受难曲》 录音，听了大受震撼，马上和朋友们一起听。后来我们也开始找历史乐器，学习演奏它们的技法和音乐语言，也开始演奏。同样的音符在蒙特威尔第（Claudio Monteverdi, 1567—1643）、巴赫、莫扎特、肖邦、普罗科菲耶夫等作品中，会是完全不同的奏法。我们不只要了解音符，更要了解背后的作曲规则、时代风格、艺术形象和作曲家语言。这是一段认真学习的旅程，但也因此，我愈来愈无法把乐器与其对应的音乐语言分开。在我心中，乐器和音乐作品的形象与性格，以及音色、声响效果，是整合为一的关系。包含贝多芬和舒伯特在内，对于他们之前的乐曲，我几乎都不再用现代钢琴演奏了。我在现代钢琴上听不到贝多芬的音乐，觉得那充其量只是原作的变形，但我有资源与知识可以追求真实。像《悲怆奏鸣曲》，开头是突强但马上收弱。古钢琴声音延续比较短，才能达到这种效果；现代钢琴声音再怎样收束，听起来都持续太长。许多快速音群，在现代钢琴上听起来像是技巧练习，古钢琴才能展现那种如云似雾的声响。

焦：不过以历史乐器演奏贝多芬，其实也会遇到困难。

鲁：的确，他对音乐形象与声响之间的想象力，实在精彩至极，而他总是要求更多，不只和音乐挣扎搏斗，也和乐器挣扎搏斗，有种紧张或张力。现代钢琴声音太美好也太完整，我无法感受到贝多芬音乐里的这种紧张感，但那又超出古乐器的能耐。所以除了几首协奏曲外，我几乎不弹贝多芬了。演奏莫扎特或舒伯特就不会有这种问题。莫扎特很满意当时五个八度的小钢琴，舒伯特也满意他的乐器。用古乐器演奏他们的作品总是很自在快乐，音乐和乐器特质完美配合，让我得以用乐器说话，而不只是歌唱。

焦：您非常重视真实，不只乐器选择，诠释也是如此。

鲁：我希望能够清楚呈现作品，不只是音的清楚，还有意义的清楚。克莱默（Gidon Kremer，1947—）第一次演奏《白板》（*Tabula Rasa*）给作曲家帕尔特（Arvo Pärt，1935—）本人听的时候，提出很多演奏上的建议，像这里用不同的弓法？那里可以运用弹性速度？帕尔特听了立刻说："请不要把我的音乐变得更美。"这也是我的诠释观。意义的清楚，就是原汁原味，没有添加物。我们要展开作品自身的美丽，让作品自己说话，不要添加不属于作品，而是由演奏者赋予的美丽。

焦：您很少弹浪漫派音乐，不过从80年代后期开始您演奏了肖邦与李斯特，还录制了一张精彩的肖邦专辑，可否谈谈您的想法？

鲁：整体而言，我喜欢要求演奏者去分析、理解，在其中寻找秘密的音乐，因此肖邦、李斯特、柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫这类偏向要求感情的音乐，就不是我的演奏主力。此外对我而言，浪漫音乐也是古代音乐，和古典、巴洛克、文艺复兴一样，都是过去的东西，只是它们也活在当下。我没办法把浪漫音乐当成当代音乐，永远活在其中。但我开始演奏浪漫派也不是突发奇想，而有当代的脉络：我不是以一般看待浪漫派音乐的方式去诠释，而是以前卫音乐的眼光去审视。70年代发生两件事：一方面前卫音乐运动逐渐丧失能量。五六十年代的前卫音乐真的了不起，作曲家打开新的世界，甚至精神上的进程，例如斯托克豪森；但到了70年代，前卫音乐开始变得公式化，逐渐失去发展的连续性，只剩下声音而和听众失去连结，换言之，愈来愈空虚。另一方面，在70年代中期，帕尔特、席维斯托夫（Valentin Silvestrov，1937—）、拉宾诺维奇和贝里奥（Luciano Berio，1925—2003）他们把前卫音乐转化成传统形式，用既有形式来支持新想法。如同电影《回到未来》（*Back to the Future*）的有趣名称，如此作曲手法可说是"向过去前进"（Forward to the Past）。你可以说他们不够原创，都是用过去所用过的东西创作，

但“后前卫”音乐和过去的关系，与过去文化的对话方式则是崭新的。他们重回调性，但找到新的方式，写出新的调性音乐或找到新的调性。

焦：照此脉络，既然“后前卫”作曲家探索与传统连结的新途径，而这传统自然包括浪漫派，那您如果要真正深入“后前卫”，也就必须去探索传统，探索这些作曲家的养分，自然也要重新探索浪漫派。

鲁：正是如此。那时我也变得成熟，能直接呈现这些作品而不带有任何炫技意味。我在音乐学院学过《船歌》，这时期则研究四首叙事曲和《幻想曲》，从作曲手法来看肖邦如何处理结构素材与情感要求，如何呈现戏剧设计。我相当崇敬李斯特这个人，但对他“为钢琴表现而写”的作品始终不感兴趣，只喜爱他晚期，特别是“为未来而写”的作品。其中不只有超越时代的表现，更有微妙且崇高的精神世界与神秘感。我也极爱他晚期的合唱与宗教音乐，他的写法总能让我想到萨蒂或格拉斯（Philip Glass，1937—），和美国低限主义音乐其实有互通之处。

焦：您提到了低限主义，我听您刚刚提及的，这些来自前苏联的东欧“后前卫派”作曲家，音乐里也有低限主义的手法，但您曾提过这其实和宗教或灵性有关，可否也谈谈这点？

鲁：当我听日本圣乐、佛教音乐、印度、印尼、伊朗音乐等具有宗教或精神性背景的音乐，总会让我想到莱希（Steve Reich，1936—）或部分格拉斯——那是没有强弱发展，本于一个或数个不断重复的模块或形式的音乐宣言。听者在音乐之流中漂浮，失去了时间感，音乐宛如连续的梦，没有戏剧起伏，永远一样并对听者说：和我在一起。这种音乐可使听者心灵安静，进而净化。凯奇年轻的时候曾学习印度音乐，他问老师“音乐的目的是什么”，对方回答“净化你的心灵，并将之带往神圣之境”。

焦：就我所知，许多传统、民俗音乐似乎都有这样的价值。

鲁：是的，这样的话其实也见于16世纪的英国作曲家，而我觉得世上所有和宗教、仪式或灵性有关的音乐都是如此。我相信音乐具有这样的传递功能，是让人从日常生活直接上达天堂、上达更伟大的存在，或任何理想之境的媒介。世上所有文明，都有这种以音乐让人和更高精神层次合为一体的概念。西方中世纪也有，中世纪教会音乐就是如此，但这到16世纪末就结束了。从17世纪到19世纪，我们基本上看不到这种精神性的音乐，浪漫派更是为人的快乐而写，音乐里全是人的、世间的情

感，缺少更高精神的传递。当然有很多作曲家写宗教作品，但不是说用了宗教文本就有精神性，而是作曲家内在必须对灵性追求有所渴望才行。到了20世纪中期，人们终于对此感到厌倦，又开始寻找和精神世界接轨的新方法。佛教、印度教、东方哲学与艺术在70年代后期于西方蓬勃发展，正显示了这股宗教、灵性思想的复苏。作曲家呼应时代的需求，以音乐让人从僵化的物质世界中解脱。对我而言这是对前卫音乐、序列主义与后序列主义的解答：音乐不只是一种艺术，更和人生合而为一；莱希、凯奇、费尔曼等人是我心中这类音乐最好的代表。

焦：您于2012年在莫斯科举办过一系列的凯奇演出与演讲，可否也谈谈他？他的大名人人皆知，作品却很少出现于今日的音乐会，这实在很可惜。

鲁：我见过凯奇两次，在莫斯科和纽约，对他有相当理解。以钢琴家的角度来看，他的作品可以粗略分成两个时期：1950年之前他写了很多精彩钢琴曲，多数是为预置钢琴[1]，着实展现出绝佳声响效果。这些曲子也像是对未来的预言，可见后来美国低限主义与欧洲后前卫音乐的身影。1952年之后的凯奇往哲学领域走，可能只有少部分学院中人能够真正理解和欣赏，但我觉得这时期的他更吸引人，因为他提出非常开放的哲学，要人打开耳朵打开心。他用“机遇”（chance）把音乐抽离逻辑，让人倾听、感受、寻找作品所赋予的时间框架中的每个事件。钢琴曲目只能展现他诸多面向的一小部分，但可以和其他作品形成很好的搭配，像是20世纪早期的萨蒂与德彪西、美国低限主义作品，甚至16与17世纪的英国羽管键琴音乐——我开过这样的演奏会，以羽管键琴与预备钢琴交替演奏，效果非常好。

焦：以精神灵性的观点，您怎么看斯克里亚宾的后期作品？

鲁：斯克里亚宾想以自己的方式获得神谕或天启，但太自我中心，音乐只为他自己说话。当然他认为自己是造物主，为他说话就是为这世界说话，而他可以改变世界。斯托克豪森在60年代也一度如此，当他发现所谓的超意识（super-conscious）。我认识他的时候，他对精神与灵性非常了解，但也认为改变世界是他的使命。凯奇就不是如此，他希望世界维持自己的样子，他的音乐是这世界的一部分。有次他被问到他和斯托克豪森的不同，凯奇说：“斯托克豪森希望所有的声音都成为斯托克豪森的，而我希望声音就是声音。”不过现在去看他们，大概也很遥远了，因为现在这个时代人们把音乐当成娱乐。音乐当然可以是一种娱乐，因为人喜爱音乐，但音乐绝对不只是娱乐。音乐家如果不去思索生

命与宇宙，对人生目标与生活方式毫无想法，大概很难称得上是好音乐家，即使追求精神灵性的听众仅是小众。

焦：您的聆听范围极广，对世界音乐也很有研究，不过我好奇您是否也听摇滚乐？

鲁：哈哈，我的确也听，虽然没有深入研究。摇滚带给我的是另一方面的触动，让我思考“古典音乐家”是什么又在做什么，借此决定自己的位置。

焦：您到台湾演出，空闲时仍不忘搜寻录音，包括台湾民俗与原住民音乐。就您的观点，身在亚洲的我们，创作上该如何从自己的文化出发？

鲁：我从70年代就开始欣赏并搜集世界音乐，亚洲一直令我着迷。传统的中国或日本音乐，我感觉是介于有意识与无意识之间，很特殊的美学。东方作曲家学习西方作品的技巧，这当然没有问题，技巧本来就可以被所有人使用；但如果学技巧也模仿西方的风格与美学，忘了属于自己的风格与美学，那就可惜了。我听到不少东方作品主要在玩声音，看能制造出多少种效果，但声音本身并非作曲的首要，特别在电子音乐大量应用的今日，还有什么声音不能被发明出来？重要的是你用声音做了什么。

焦：在演奏与诠释上呢？您有没有什么建议？

鲁：现在亚洲热烈地学习西方音乐，也学到非常好的演奏技术，人才在各地发光发热。这是好事，但其中也出现危险，因为学习者跟随的主要不是作曲家，而是20世纪的演奏方式。只知道现代乐器并只演奏现代乐器，演奏音乐材料但不了解音乐的脉络与历史，对于作品在何时、何地又如何写下来，为何而写，和这世界的关系又如何等等没有好奇。这像是从复制品而非真迹认识并学习一门艺术，失之毫厘恐差以千里，最后将导致音乐演出仅仅成为娱乐。不过这不仅是亚洲的问题，而是全球化的毛病，希望大家都能时时警惕。

注释：

[1]prepared piano，指在钢琴的弦上拴上螺丝或是橡皮等不同材质的物品，改变钢琴的音色、音高。——编者注

莱昂斯卡娅

Elisabeth Leonskaja, 1945—



1945年出生于格鲁吉亚共和国首府第比利斯，莱昂斯卡娅17岁在罗马尼亚埃奈斯库大赛夺冠，后进入莫斯科音乐学院和米尔斯坦学习，并在隆—蒂博大赛和伊丽莎白大赛等国际赛事获奖。她于1978年移居维也纳，1979年在萨尔兹堡音乐节登台大获成功，自此开展卓越的国际演出事业，录音更获得多项国际大奖。她对室内乐亦有精深钻研，是阿班・贝尔格四重奏（Alban Berg Quartet）、鲍罗丁四重奏（Borodin Quartet）、瓜奈里四重奏（GuarneriQuartet）等顶尖团体的固定合作伙伴。2006年因其杰出贡献，奥地利政府赠予莱昂斯卡娅“科学与艺术一等十字荣誉勋章”，为该国最高荣誉。

关键字：格鲁吉亚 Y. 米尔斯坦 李斯特奏鸣曲 莫斯科音乐学院 伊丽

莎白钢琴大赛 卡冈 犹太人在苏联 维也纳 舒伯特（作品、诠释） 维也纳风格 勃拉姆斯第二维也纳乐派 柴科夫斯基 肖斯塔科维奇 里赫特

访谈时间、地点：2004年8月，维也纳；2016年4月，维也纳

焦元溥（以下简称“焦”）：可否请您谈谈学音乐的经过？我知道您在6岁半就开始学钢琴。

莱昂斯卡娅（以下简称“莱”）：我出生在格鲁吉亚共和国首府第比利斯一个单纯的家庭，但我们家不是格鲁吉亚人。家父家母都出生于摩尔多瓦（Moldova），原本住在敖德萨，“二战”时逃避德军才到第比利斯。家父的第一任妻子和女儿被带到集中营，后来只有女儿，我挚爱的姊姊活着回来。我父母在第比利斯相遇、结婚；家母43岁才生我，我是她第一个孩子，对我非常疼爱。她曾学习声乐与钢琴，却因家庭状况无法继续，所以梦想自己的女儿能成为真正的钢琴家。她在我6岁半的时候买了一架钢琴，我到现在都还记得那一天！我从小就对音乐很有感觉，7岁开始上音乐学校。我学琴没遇到大困难，学习也从来没压力。我总是把钟放在钢琴上，练过一个小时就指着它和妈妈吵着要出去玩，甚至也会偷偷拨快时钟，和其他孩子完全一样。我这样按部就班，11岁和乐团合作贝多芬第一号钢琴协奏曲，12岁演奏李斯特第二号。13岁时我的老师希望我开场独奏会，母亲却拒绝，认为这会造成太大压力，影响我的身心健康。我那时很想弹，所以颇难过，还和妈妈哭闹，但现在就能体会她的苦心。

焦：您那时和谁学？

莱：我第一位老师是查丝拉芙丝卡雅（Elisavyeta Zhaslawskaya），第二位则是从基辅来的萝鸠克（Rosaliya Rojok）。她们都非常好，后者尤其严格，告诉我如果我没有每天练六个小时，就不用和她上课了。我想我是很听话的小孩，我也很感谢她们。

焦：格鲁吉亚出了这么多著名音乐家，我很好奇这是什么样的文化使然？

莱：格鲁吉亚有很好的音乐传统，人民本来就喜爱音乐，有很多著名前辈音乐家。那时格鲁吉亚的生活形态非常欧化，第比利斯有六十间左右的音乐学校，任何人都可以学，还不用钱！或许这就是能出这么多音乐家的原因吧！

焦：您后来怎么到莫斯科学习？

莱：我16岁参加布拉格钢琴大赛，不过不成功，隔年（1964年）参加埃奈斯库大赛倒是一举夺冠。这让我肯定自己的能力，也让我决心要到莫斯科音乐学院寻求最高级的教育。只是那时我已通过第比利斯音乐学院入学考，也要到该校入学。但这时出现意外转折：我比赛前曾弹给米尔斯坦听，因此比赛后我又到莫斯科向他致谢。莫斯科音乐学院钢琴系主任知道我是埃奈斯库大赛冠军，二话不说就把我“抓”到系上，所以那年11月我不经考试就成了学院新生。

焦：可否谈谈米尔斯坦这位学者与教授？

莱：他是非常谦虚、内向、聪明的音乐家。虽非活跃舞台的演奏家，却是热衷学术、著作等身的大师。他曾是伊贡诺夫的学生与助教。伊贡诺夫师承李斯特晚年弟子西洛迪，向来以独到且深入的李斯特诠释闻名。米尔斯坦承传大师，所撰写的《李斯特传记与解析》，至今仍是俄国学派经典之作。和米尔斯坦学习以及莫斯科音乐学院的学习，完全是崭新体验。莫斯科是真正的大城市，生活感觉自然不同。同学的演奏水平高得让人难以置信，老师也给我全新的音乐视野。

焦：米尔斯坦的李斯特著作是我所读过最深入精辟的见解之一。您的李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》是否正是和他学的？

莱：那还是我进莫斯科音乐学院和他学的第一首作品！他讲解非常仔细，可以用最简单的话解释乐曲每一段的性格，更彻底改善我的弱音技巧。

焦：他是否沿用浮士德传说来解释此曲？

莱：是也不是。就算这是浮士德，但浮士德又是什么呢？我当年认为此曲是充满爱、情感、表达与灵性之作，但现在来看，它要说的却超越这些，音乐更深刻广大。以浮士德为本的诠释可以只是人物和故事，但也可以是爱情、宗教、生命。当演奏者将诠释提升到生命的开阖起伏，以宇宙观综览人世，个别角色也就不重要了。

焦：您还学了哪些作品？

莱：非常多，包括勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》和普罗科菲耶夫《第五钢琴协奏曲》，以及巴赫、肖邦、德彪西、莫扎特、贝多芬等等。米尔斯坦很注重作曲家的不同风格，更在意音色变化。当你能正确

体认作曲家风格与作品意义，接下来便是以正确的音色来表现音乐所说的话。他总是非常严谨，让我建立极好的音乐素养。

焦：那时音乐学院的日常生活如何？

莱：每天6点钟以前就得起床，而且我的闹钟愈调愈早，因为功课愈来愈重。音乐学院的课10点开始，早上7点到10点则是练习时间，一旦错过就得等到晚上8点以后才有琴房，所以不管练得多晚仍得早起。我很喜欢这样的日子，很正常也很健康。学生时代没有健康的生活，大概难以学好东西，也不能给日后的人生立下好习惯。

焦：您怎么看俄国钢琴学派？

莱：俄国学派是非常着重技巧的学派，但所着重的并非机械性的技巧，而是全方面的技巧，生动灵活的技巧，因为技巧要和音乐结合才有意义。俄国学派也重视乐曲结构，要求仔细的分析。当然，在所谓的“俄国学派”内仍有许多分支，各有其独特之处，但为音乐服务的目标依然不变。

焦：您那时对自己有何期许？

莱：我到莫斯科音乐学院，就决定要从最基本的触键开始，彻底重新思索技巧与音乐。多数同学觉得学琴就是闷头苦练，少开口多动手；我却不然。我总是勇于发问，问各种技巧的道理和演奏诀窍。那时同学们笑我，认为我“问题太多”“连怎么弹也要问”，但我就是打破砂锅也要问到底，这样我才能学到属于自己的东西，在老师引导下开展独立思考。我那时认真练琴，练到官方要我参加隆—蒂博大赛（1965年），我都天真地拒绝，宁可待在音乐学院也不愿分心。但那年苏联在肖邦大赛一个奖都没拿到，当局迫于得奖压力，非得要我参赛。等到他们取消我在国内和意大利的演出，我才知事态严重，非得乖乖前往巴黎不可。

焦：这次比赛您也获得好成绩，得到第三名（冠军从缺）。

莱：我那时只有一个半月的时间准备，包括一些我不熟悉的法国曲目，压力很大。不过去比赛还是有收获。那时玛格丽特·隆还在世，能亲眼见到这位传奇人物真是有趣，她也非常和善。得奖固然可喜，真正启发我的却是评审之一的安妮·费舍尔。当我弹完第二轮，她特别到琴房对我说：“大家都弹得不错，但你更要努力练习！”我那时不太了解她的意思，后来才知道她认为我的天分与音乐是所有参赛者之最。既然我有天分，就得加倍努力！这也是她一生钻研音乐的自律。



莱昂斯卡娅于伊丽莎白大赛入围决赛（Photo credit: The QueenElisabeth Competition）

焦：您下一次在国际比赛露面是1968年的伊丽莎白大赛。这个比赛对苏联而言是非常重要的比赛。

莱：岂止重要，对当时苏联而言，伊丽莎白和蒙特利尔大概是最难的两个比赛。一方面这在国外，而且在苏联势力未能达到的国家。另一方面，这两个比赛要求的曲目最多也最重，伊丽莎白最后一轮还要求演奏主办单位委托的创作新曲，更是难上加难。我和其他三位代表，在文化部带领下前往比利时。赛前部长福特塞娃（Ekaterina Furtseva，1910—1974）把我们叫去“鼓励”，她说：“希望你们都能得奖，包括把第一名带回家！你们得了奖，就有钱，也可以有车子。”我那时不知为何，呆呆地脱口而出：“可是我不需要车子。”部长听了脸色一变：“等你得名次了，你就会需要车子了！”那时梅札诺夫（Victor Merzhanov，1919—2012）是代表苏联的评审，部长对他说：“如果这四位杰出钢琴家中没人能得到冠军，那我就得向你要一个，你说是不是呀！”等我们离开办公室，只见梅札诺夫满脸苦笑对我们说：

“和部长聊天可真是开心啊！”

焦：不过那届苏联大获全胜，你们四位代表都得到名次，16岁的诺维兹卡雅（Ekaterina Novitskaya，1951—）更夺下冠军。她是奥伯林的高足。

莱：成为奥伯林学生是后来的事。她那时还在中央音乐学校，是季马金（Evgeny Timakin）的学生。季马金是非常了不起的老师，学生都有惊人技巧，普雷特涅夫和波格雷里奇都出自他班上。

焦：她留下的录音真的展现出极佳天分，后来却消失乐坛，究竟发生什么事了？

莱：唉！她的确才华洋溢。她得奖后回比利时演出，认识了一位当地人，后来更结婚了，生了五个女儿。她的先生希望负责经纪她的演出，最后却落得毫无演出、毫无名声，甚至毫无收入，真是非常令人错愕与遗憾。她实在该有好发展才是啊！

焦：那届后来真正成为国际级演奏家的，却是得到第九名的您、第十名内田光子（Mitsuko Uchida，1948—）和第十一名的杜夏伯（François——René Duchâble，1952—）。



1968年伊丽莎白大赛入围决赛之钢琴家（Photo credit: TheQueen Elisabeth Competition）

莱：人生真的很有趣。那届第四名是美国钢琴家奥尔（Edward Auer，1941—），现在成为优秀的老师，是我很好的朋友。

焦：也在那年您和小提琴家卡冈（Oleg Kagan，1946—1990）结婚。

莱：我们在埃奈斯库大赛认识，他那时参加小提琴组，得到第四名。我们算是一见钟情，后来常一起合作演出。没料到的是婚后我的人生出现重大变化。某次我们一起去芬兰演奏，搭船到瑞典去吃午餐。就过个海而已。我们想记录这甜蜜的一天，从瑞典寄了张明信片给家人，上面写："亲爱的爸妈，我们在瑞典吃午餐呢！"怎知就因为这张明信片，我们五年不能出国演奏，到1974年才解禁。

焦：问题大概出在你们只被允许去芬兰吧！

莱：谁知道会这么严重呢！但其实我为何被禁止出国，又为何解禁，都没有任何明确原因。我试着去问，得到的答案仅是一句："这是为你好！"我觉得所有可预期的都有规范可循，那也就不可怕；真正恐怖的，是无法预期的。

焦：解禁后您的外国邀约仍然不受影响吗？

莱：邀约不少，但那年对我而言并不容易：我和卡冈的婚姻生变了。他有了别的感情，于是我离家和母亲住。现在看来这也不全然是坏事，家父已在1969年过世，而我母亲也在1975年走了。能在她人生最后一段时间陪着她，我很珍惜。只是当父母和婚姻都没了之后，我孑然一身，只想离开，特别还因为我是犹太人。即使我的姓氏是俄国人，我所有官方文件都清楚注记"父：俄国人；母：犹太人"，永远得在反犹主义盛行的苏联受欺负。

焦：但您怎么想到移民奥地利，在维也纳定居？

莱：其实我是申请移民去以色列。当时奥地利是苏联犹太移民至以色列的中继站，在机场有移民官负责处理后续事宜。多数人待满三个月就去以色列，但我那时去维也纳其实要和席诺波里（Giuseppe Sinopoli，1946—2001）与维也纳交响乐团演出，没办法等手续。我把行李留在机场，带了上台要用的衣服和鞋子就直奔彩排。由于我之前就

在维也纳表演过三次，都非常成功，很多人愿意帮助我，我也爱这音乐之城；加上我以前在学校就学过德文，沟通不成问题。于是，我没有完成我的旅行，就在维也纳待了下来。

焦：您的生活在移居西方世界后有怎样的改变？

莱：一切都变了！这是完全不同的生活。在苏联体制下你不用去思考未来，也没办法思考未来。可是在这里，大概只有小孩才不懂得思考未来。我在西方必须改变以前所有的习惯；我比以前更努力练习，更认真开创曲目，也弹更多音乐会。在自由世界里，我必须当自己的主人，为自己努力。

焦：您在这莫扎特、贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯等作曲家栖息之地定居多年，如何看待所谓的“维也纳风格”？说实话，我对许多钢琴家的“维也纳风格”感到极度厌倦，但您在舒伯特作品中所表现出的“维也纳风格”却相当生动。

莱：我想关键还是在天分与感受吧！音乐是沟通与表现的艺术，如何表现自己和作曲家的情感，并让听众吸收，需要极高的智慧与经验，也需要个性。有些钢琴家就是不能打开心门，心中没有对音乐与人生的热情和爱。无论技巧再好、风格再精纯，封闭的心仍然无法感动人。的确是有一种“维也纳风格”，很多人也说“维也纳风格”老旧迂腐，但问题并不在风格，而是看如何表现。同样是“维也纳风格”，古尔达的表现就远较许多学究灵动活泼。演奏家要了解传统的来源并思索其时代意义，而非盲目抱着古董当圣经！任何风格钢琴家都不该照单全收，必须以一贯的思辨审慎区分“传统”与“积习”之间的差异。

焦：但我一直好奇，为何同是舒伯特，您在《流浪者幻想曲》（Wanderer-Fantasie，D 760）等就常运用“维也纳风”句法，但在最后三首钢琴奏鸣曲，如此风格却似乎消失了？这是刻意而为，还是更隐晦地表现“维也纳风”？

莱：舒伯特是维也纳的孩子，他的音乐是诗与语言的结合，也处处可见歌曲与舞蹈素材。我当然可以用维也纳风格表现他，但说到最后三首，我想很难说刻意或不刻意。因为在这三首，维也纳还在尘世，舒伯特已身在天堂，说的也是天堂的语言。那是全然不同的音乐视野，而音乐本身明白地告诉我如此差别，无论我有没有弹出维也纳式的句法，这都是反映我心中的音乐。

焦：您自己对“维也纳风格”有何感想？什么是“维也纳风格”精神？

莱：这很难说，因为所谓的“维也纳风格”并非来自单一影响。莫扎特和贝多芬的风格就非常不同，中间断层极大，但他们共同影响了“维也纳风格”。我想我们不要被名词制约。举例而言，尤金娜有次举行演奏会，题目是“浪漫主义音乐”，结果她从巴赫一路弹到巴托克！莫扎特对我而言也非常浪漫，海顿则是不同的浪漫，他们都被冠上“维也纳古典风格”，但我们千万别等同视之，真正重要的是找到音乐的根，不要封闭自己，要以开阔的心看世界。涅高兹也说：“音乐家应当要在自己心里找到音乐，而不是只在音乐中看到自己！”

焦：您近来开始弹第二维也纳乐派的作品，这也算是在维也纳居住多年的心得吗？

莱：你可能会很讶异，但我在莫斯科音乐学院理论课就学了第二维也纳乐派作品和十二音列技法，在学校音乐会也弹过贝尔格奏鸣曲。那时我还向一位叫Philip Herschcovitch的作曲家上私课。他是罗马尼亚犹太人，1930年代曾到维也纳和勋伯格等人学习。他用勋伯格的分析法教我贝多芬，我也和他学了勋伯格。不过我的确到最近几年才在音乐会弹第二维也纳乐派，而且和舒伯特穿插演奏，因为我感受到其中的连结。虽然表面上那么不同，精神上真有其一脉相承之处。

焦：您现场弹完了舒伯特所有钢琴奏鸣曲，感想又是如何呢？

莱：一旦用心研究，便会发现它们各自不同。尤其是慢板乐章，它们的意涵是那么不同，各自都是一个世界。舒伯特在这么短的人生中说了这么丰富的话，真是让人叹为观止。在我心中，他其实是另一世代的贝多芬，尽管他在贝多芬过世后一年也就离开这个世界。艺术上贝多芬很早就是成熟的人，也很早就意识到自己的命运，以及在艺术上所能扛起的职责。他不断奋斗、不断迎击，作品处处展现神圣的火花。舒伯特虽然也是大天才，他的成熟却像突然到来，毫无防备地捕捉到理想与现实的一切。贝多芬在作品2的三首钢琴奏鸣曲就已展现绝对的完美；那是明白无误的，旁人达不到的高度。舒伯特却慢慢走。他早期的奏鸣曲（比方说D 557和D 575），听起来几乎像是可爱版的海顿，尚未让人感觉到这是一个有独特个性的天才。但接下来他的写作不断延伸，而且显然没有跟随谁的脚步，在未完成的《C大调奏鸣曲》（D 840）我们甚至可以见到他朝布鲁克纳的方向走去！如此特质若比对他的其他作品，也可找到大量例证。可是无论如何，舒伯特就是舒伯特，风格绝对不可能

和他人相混。在他的作品里，你可以感受到那种只有舒伯特才能感受到的忧伤。那不同于贝多芬的炙热，但绝非滥情感伤，而是在悲怆的渊薮中深沉地期待。

焦：和更晚的作品相较，《a小调奏鸣曲》（D 784）的和声语言其实更大胆，结构也很紧密。您觉得舒伯特是有意识这样做吗？为何他没有继续更激进的实验？

莱：除了作品，我从舒伯特的书信认识他；就我的理解，我不觉得他在“做实验”。他后期的奏鸣曲彼此差异很大，我想那是因为他的情感与思绪不断在变，而他的和声与旋律又完全随着情感与思绪走。这也反映在各曲之间，旋律与和声常有出乎意料的转折，但你还是可以认出那是舒伯特。

焦：和西欧钢琴家相比，俄国钢琴家似乎很早就喜爱《D大调奏鸣曲》（D 850），我也有幸听您演奏过两次。很多人认为第四乐章弱了些，全曲因此不够平衡。您怎么看？

莱：我不觉得它不够平衡。当然如果你把第一乐章弹得非常壮阔，第二、三乐章又特别“用力”，那第四乐章自然分量不够。但请想想勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》或布鲁克纳《第七交响曲》：这两曲第一乐章都很巨大，也有深刻的慢板乐章，第四乐章却没特别长大，可见这也是一种被作曲大师认可的手法。倒是演奏者要对乐曲铺陈了然于心，留心比重与平衡问题，不要让听众觉得头重脚轻。

焦：请您再为我们谈谈另一位在维也纳发展的作曲家吧：我非常喜爱您的勃拉姆斯。许多女性钢琴家即使力道出众，她们的勃拉姆斯却让我感受到演奏者性别和乐曲之间的扞格，但您的勃拉姆斯却完全没有这样的障碍。

莱：勃拉姆斯的确是对演奏者的考验，但性别不该是问题。他虽然也注重声响效果，但其作曲最核心的精神仍在于结构——曲式的结构、和声的结构、乐句的结构，每个面向都有严谨的逻辑。不只是钢琴作品，交响曲更是如此。无论男女，如果演奏者不能了解与掌握这些结构，那么所演奏出的勃拉姆斯就不像勃拉姆斯。反之，则能无入而不自得。我21岁就弹了他的《第二钢琴协奏曲》，这十年来又常弹他的晚期钢琴作品，那真是丰富人生经验的结晶，技巧和音乐都需要无穷尽的努力才能掌握。

焦：可否也谈谈柴科夫斯基呢？您演奏他的《第二钢琴协奏曲》可是著名经典，后来更与马舒尔（Kurt Masur，1927—2015）和纽约爱乐录制了全集。

莱：马舒尔是我的好朋友。我们在苏联就认识了，那时他就常去表演，我到了西方世界后彼此交情更深。如果他同意演奏者的诠释，那会是演奏者最快乐的事，因为他的音乐总是能跟着演奏者，又适时表现出自己的意见。我最早弹第一号，那还是我莫斯科音乐学院毕业考的曲目。会演奏第二号则有个有趣的故事：我1977年到维也纳演出，音乐节负责人问我："你会弹柴科夫斯基第二号吗？"我不想失去这个机会，所以回答会，结果他们就邀请我弹，我也只得乖乖去练。

焦：这可是极为艰深的作品呀！看看第一乐章那两段恐怖的独奏！

莱：当然很难，可是我觉得第一号更难。第二号音符虽多，但钢琴家可以休息，把那些音符练好也就不难了。第一号则不然，音乐充满张力与冲突，特别是第一乐章。钢琴家如果要表现这种张力，根本无法休息。里赫特就说如果演奏者想要忠实呈现音乐所要求的张力和力道，柴科夫斯基第一号的第一乐章堪称最难的挑战。

焦：肖斯塔科维奇呢？您的诠释也非常著名。

莱：他是我们所拥有的最伟大作曲家之一，音乐非常深刻，展现丰富情感和多重面向。除了对政治的控诉与反省，他也总能直指人心，表现最真诚的感情；沉重，但也有辛辣的幽默感。他创造出属于自己的音乐语言与风格，更建立起完整的音乐体系。无论是作品所表达的意念或是呈现作品的技术，也都达到伟大成就。我非常喜爱肖斯塔科维奇，也很高兴他的音乐得到全世界的肯定。



演奏中的莱昂斯卡娅（Photo credit: Jean Mayerat）

焦：您诠释他的《钢琴五重奏》，成就足以和里赫特分庭抗礼，您如何研究它呢？

莱：他的两首钢琴协奏曲非常讨人喜欢，但称不上他最重要的创作，《钢琴五重奏》却是像其交响曲般的巨作，而且不容易能进入其内在精神。钢琴家一定要和弦乐四重奏共同探究，才能真正解开谜底。我很感谢能与鲍罗丁四重奏合作，他们教导我如何深入这部作品，我从他们身上学到很多。

焦：希望您能录制他的二十四首《前奏曲与赋格》。

莱：我很喜爱这部作品，但是这实在太难了，我只挑了部分演奏。但我很好奇爵士钢琴家贾瑞特（Keith Jarrett，1945—）演奏此曲的录音，有空非得找来听听。

焦：最后请您谈谈里赫特。您如何认识他？

莱：我学生时代就认识他了，因为他请卡冈陪他练习要和奥伊斯特拉赫巡回演出的曲目。那时他特别有兴趣认识年轻音乐家，以及和不同乐器演奏家合作。他和太太常邀音乐学院学生去他家做客，我们也总围绕着他。后来我和里赫特逐渐变得熟悉，他们夫妻都帮助我很多。我父母过世后里赫特非常照顾我，让我不那么无助。我最初申请移民去以色

列被当局发现，在维也纳的演出就被取消，也是里赫特夫人想办法斡旋，演出才被保住。作为朋友，我从里赫特身上得到很多；作为音乐家，他更为我开启了全新的音乐世界。最初，他练习时请我为他伴奏莫扎特协奏曲，后来我们更一起演奏，包括舒曼的《行板与变奏》（*Andante und Variationen*，Op. 46）和普朗克《双钢琴协奏曲》，后来他决定要弹格里格改编的双钢琴版莫扎特钢琴奏鸣曲与《c小调幻想曲》。

焦：我一直好奇为何他会演奏这个曲目。在他心中莫扎特是钢琴曲目中“最困难的音乐”，而他的一大原则是不演奏改编曲，连李斯特改编舒伯特歌曲都不怎么弹。为何他会破例演奏格里格的改编，还是他心中最难表现的莫扎特？

莱：因为这是里赫特父亲当年常和他提起的作品。对他来说，这些曲子是他的童年回忆，也是纪念父亲的方式。只可惜，就在我们已经练习多次，音乐会也将举行之际，官方却批准了我的移民申请。我知道机会稍纵即逝，最后只得忍痛离开。不过，即使我离开苏联，在世界各地奔波演奏，我和里赫特仍然保持友谊。他来维也纳一定拜访我，我也常去他在欧洲各地的演出。在我移居西方十三年后，我们总算在1991年一起演奏这些作品，还留下现场录音。我们其实只练了两周，但一切都进行得极为顺利。这既实现了我们当初未完的梦想，也了了他的心愿。

焦：您觉得他是怎样的人？

莱：他是伟大的音乐家，更是伟大的人，一人即是一个时代。如果要我形容他，我会说他是奥林匹斯山的神祇，超凡脱俗在星云之上。他总是充满独特的神采，思想无比宽阔开放。当里赫特要解释一个概念，他的话总是非常简单，寥寥数语中却是巨大而深沉的智慧。当我们练习时，他从来不摆架子，从来不粗鲁，总是非常绅士、非常客气地表达见解，亲切而循循善诱，让我深入思索作曲家与作品的意义。不只在音乐上我受益匪浅，他更慷慨传授技巧的秘诀。我们排练时，他常鼓励我弹出更甜美的音色与更细致的弱音。我知道他是对的，他的要求正是作曲家要的，但我就是弹不出我想追求的效果。当我们首次一同演奏后，突然间，他为我打开了技巧之门，告诉我音色变化与弱音控制的秘密。我现在能弹出这样的音色与各种层次的弱音，全都得归功于他的教导！里赫特也很高兴看到我的进步。每当我能弹出他的技巧或他要的音色，他笑得和孩子一样，总是毫不保留地称赞。直到今日，他仍是影响我最深的艺术家。对这位伟大前辈，我有无限的感恩。

焦：在访问最后，您有什么话特别想和读者分享？

莱：我希望和所有音乐人和非音乐人说，爱是音乐的根本。没有爱，所有的演奏都是虚空。音乐人要打开自己的心去看、去感受、去关怀这个世界，而不是争名夺利，只知道练些掌指功夫。音乐不是只有一种表现与解释，音乐也不会只给人同一种感动——唯有爱才能成就音乐。

阿列克西耶夫

Dmitri Alexeev, 1947—



1947年8月10日生于莫斯科，阿列克西耶夫就读于莫斯科音乐学院，是隆—蒂博（1969年）、埃奈斯库（1970年）与柴科夫斯基（1974年）等诸多国际重要赛事的获奖者，1975年更以全体评审一致通过获得利兹大赛冠军，旋即开展国际演出与唱片录音事业。他思考严谨且技巧精湛，演奏录音多为精品，是广受赞誉的钢琴名家，也担任各大比赛评审，自2010年起任教于伦敦皇家音乐学院（RCM）。

关键字：苏联幼儿音乐教育 巴什基洛夫 利兹大赛 移民 苏联 尤金娜 舒曼《交响练习曲》 拉赫玛尼诺夫（演奏） 梅特纳 斯克里亚宾（作品、诠释） 斯克里亚宾博物馆 肖斯塔科维奇两首钢琴协奏曲 爵士风 即兴和创作 肖邦大赛与俄国肖邦传统 肖邦玛祖卡

访谈时间、地点：2015年10月，华沙

焦元溥（以下简称“焦”）：您是怎么开始学习钢琴的？

阿列克西耶夫（以下简称“阿”）：其实几乎是意外。我父母买了架直立钢琴让我哥哥学。那时俄国虽然很穷，但一般家庭仍可负担，也很流行买钢琴回家。很快老师就发现跟着听课的我对音乐很有反应，于是我5岁也开始上课，接下来就发展很快了。我6岁进入中央音乐学校和波波维奇（Tamara Bobovich）学习；我后来才知道，当时该校提供的或许是世上最好的音乐教育，从入学开始就给学生非常严谨、专业的音乐训练。

焦：可否谈谈此处“严谨、专业”的定义？现在中国音乐教学也以苏联的中央音乐学校为模范，但重心放在技术训练，似乎少了音乐的讨论与欣赏。许多家长只关心孩子何时学完肖邦练习曲，却不讨论肖邦音乐里说了什么。

阿：这个议题我非专家，但我到过中国演出数次，也有些中国音乐家朋友，从讨论中我的确感觉如此，教育过分重视技巧。中央音乐学校当然有技巧训练，而且是很好的训练，孩子也是从小就得练音阶与琶音。我小时候常觉得这很无聊，最终让我度过无聊感的，当然是音乐的美好。学校重视技术训练，也同样重视音乐与文化。我们被鼓励去听音乐会、看各式各样的展览，尽可能吸收在我们身边的一切艺术。回想起来，我希望我小时候能听更多演出，而不是花更多时间练琴。

焦：我想个中关键还是文化，俄国也有很辉煌的作曲家传承。

阿：的确，苏联时期仍然注重音乐传统，人民也渴求文化艺术。我也很幸运，成长时期（1950年代）苏联不只有诸多名家大师，西方音乐家也开始到苏联演出。1958年范·克莱本在柴科夫斯基大赛上的演奏，对苏联音乐家和听众而言都是莫大的启发，完全打开了新视野：他弹得和我们相当不同，却又和我们非常亲近，某方面甚至比俄国人的演奏还要俄国。那真是很有趣的一段时间。

焦：您进入莫斯科音乐学院后和巴什基洛夫学习，这是您自己的选择吗？

阿：是的，我非常幸运能成为他的学生。巴什基洛夫是我见过最有趣的音乐家、钢琴家、老师与人，对我的成长发展有极大影响。我的青春期过得不是很好，很叛逆，心里老是自己和自己打架，总之遇到很多

困难。巴什基洛夫帮助我度过这段时期，让我找到真正的自己，而他那时也不过三十几岁而已。现在许多人只把他当成权威名师，但他年轻时可是苏联最受欢迎、最出色的钢琴家。他的音乐会场场爆满，是人们眼中的大明星，完全能和吉列尔斯与里赫特相提并论，后来还组了水平极高的三重奏。我前些日子又听了一次他年轻时的录音，确实好到没话说。作为老师，他非常严格，现在仍然如此。对许多人而言他给学生太大的压力，我也承认在他班上真的很辛苦，但辛苦绝对有价值，只要知道如何好好利用他的要求、知识和才华。

焦：您在许多国际大赛都有杰出成绩，包括利兹大赛得到冠军，当年比赛的经验如何呢？

阿：那时出国比赛必须先通过甄选，莫斯科音乐学院内就要先比一轮。说来有趣，有时院内竞赛比实际比赛竞争还要激烈。不过我很以当年利兹大赛的结果为荣：那届比赛参赛者水平极高，而我得到评审一致同意通过获得首奖。

焦：作为苏联钢琴家到西方世界比赛，您是否感受到任何敌意？比赛之后您的发展如何？

阿：完全没有。我印象中的利兹大赛，从主办单位到听众，都给我非常好的印象，过程令人兴奋，当时认识的许多人到现在仍是朋友。

焦：您是苏联时期著名的比赛常胜将军，但演奏非常细腻深刻，音色与弹法都有昔日俄国名家的风范。如此特质在后来的俄国钢琴家里也愈来愈少见了。

阿：感谢你的称赞。我的发展比较晚，到20岁还没有完全成熟，要到之后才有这样的音色。俄国钢琴演奏种类很多，不是单一方式。如果就最传统的俄国学派来看，那是非常重视声音美感与歌唱句法，根植于浪漫派的学派，涅高兹和索夫罗尼茨基都是代表。但大力敲琴的演奏者也不少见，我小时候就听了一些，这真的属于另一种派别，典型苏联时期的演奏。

焦：您是否听过索夫罗尼茨基和尤金娜这些前辈“俄国学派”名家的演奏呢？

阿：我没听过索夫罗尼茨基现场。唉，我本来有机会的！我到现在都还记得他最后一场独奏会的海报，可是那时我才13岁，对音乐界不是很了解，也没人告诉我那场“要去！要去！要去啊！”我就这样错过了。

几个月后他过世，我只能从录音里想象那场演出，这真是我最大的遗憾之一。尤金娜是极其特别不凡的人物，可能是在我心中留下最深刻印象的人。我不认识她，但听过她在音乐学院的演讲，还有不少音乐会。就钢琴演奏而言，她的弹奏并不完美——当然她那时也上了年纪——但真有不可思议的魔力。她不只是钢琴家或音乐家，更是思想家、哲学家、宗教哲学家。演奏家来来去去，通常只有作曲家会代代流传，但尤金娜不同，她依然在俄国人心里。我们不只能从录音认识她，俄国还有好多关于她的书。她的信件、文章与演讲都集结成册，大家至今仍然阅读，她是无法磨灭的存在。

焦：在您成长过程中，影响您最大的钢琴家有哪些？

阿：这个名单不断在变化。最早是克莱本，然后是里赫特——他给我的影响极大，或许太大了——我总是很小心，不让自己落入模仿他人的危险。当然还有吉列尔斯。随着时间过去，我觉得吉列尔斯愈来愈重要，能有他这样的音乐遗产实在弥足珍贵。此外，古尔德和米凯兰杰利也给我很深的印象。我一直在聆听唱片，接受新的观点，每个时期都有影响我的人。

焦：提到里赫特，我想到您录制的舒曼《交响练习曲》和他一样加入五首补遗，而且都是五首照顺序合并放入原来的练习曲之中，只是里赫特是放在第五和第六曲之间，您放在第七和第八曲之间。如此安排也是一种传统吗？

阿：这倒不是什么传统，但我想我和里赫特应该有相近的想法。首先，这不是为了加而加，而是我真心喜爱这五曲。它们可能是这些变奏中最好的几首，不弹实在很可惜。其次，合并加入并放在变奏中间的做法，是让全曲形成隐约的三乐章架构，形式上更强而有力。

焦：您录制的拉赫玛尼诺夫钢琴独奏作品非常著名，我很好奇您在录音之前，是否曾特别研究他本人的演奏。

阿：拉赫玛尼诺夫的录音对我非常重要。以前老一辈俄国人常说，“史上只有三位钢琴家：李斯特、安东·鲁宾斯坦、拉赫玛尼诺夫”，不难想象他在我们心中的地位。无论是技巧或乐曲，他全都通透于心，又有极其精练的诠释，像是全知又全能。于我来说，他的演奏宛如一座遥不可及的高峰，让我们仰望，并希望能够接近那样的高度。然而在录制他的作品之前，我刻意不听他的录音，也不听其他人的录音，因为我不希望自己的诠释被影响，即使那是作曲家本人的诠释。

焦：您怎么看他演奏的肖邦《第二钢琴奏鸣曲》，特别是依循安东·鲁宾斯坦传统，把进行曲再现段改以强奏开始的第三乐章？

阿：拉赫玛尼诺夫是伟大作曲家，非凡的创造者，当他弹其他人的作品，不可避免会把他的个性与创意灌注其中。即使他第三乐章照鲁宾斯坦的设计弹，我想他的弹法也一定很不同于鲁宾斯坦。他的诠释非常俄国，也非常拉赫玛尼诺夫，我们无法也不该模仿他的演奏，但能从他的天才想法中学到很多。提到他的肖邦诠释，拉赫玛尼诺夫不只在创作上常参考肖邦作品，他的钢琴曲也和肖邦一样，即使构思严谨，仍然有种即兴感。他的演奏也是如此，一切都规划好了，却又像是信手拈来。

焦：您也录制许多梅特纳的作品，可否谈谈这位被忽视的作曲家？

阿：他是很特别的例子。或许梅特纳不能算是伟大作曲家，但仍是极具才华的创作者，有些作品实在令我深深喜爱，像是《第一钢琴协奏曲》《C大调钢琴五重奏》和双钢琴作品，还有《第一即兴曲》（*Improvisation*，Op. 31-1）、《回忆》（*Sonata Reminiscenza*，Op. 38-1） 在内的几首奏鸣曲以及诸多《故事》（*Skazki*）曲集与歌曲。他是很杰出的钢琴家，年轻时是音乐界的明星，后来却无人闻问，一生多数时间都处于黯淡，这实在很可惜。我想他的作品缺少和听众的沟通力，到现在一般而言也是如此，虽然我不知道为什么。

焦：俄国人怎么看待他的作品呢？

阿：在梅特纳的时代，他的友人与同辈不认为他很俄国，把他当成德国作曲家。我可以理解为什么，因为从他的作品中你真可看到舒曼、舒伯特与贝多芬，他也以贝多芬自许。我最近和歌手合作他的艺术歌曲，那些以海涅、歌德等德文诗作谱曲的创作，听起来真像是德国作曲家的乐曲，完全是舒伯特、舒曼、沃尔夫（Hugo Wolf，1860—1903）这一脉的直接延伸。对我那时代的俄国人而言，他大概是一半俄国一半德国的作曲家，但我想德国人从来没有把梅特纳当成德国作曲家，尴尬就在这里。

焦：您最近录制了斯克里亚宾钢琴奏鸣曲全集，《练习曲》全集也即将发行，可否谈谈他？

阿：斯克里亚宾和我的个性很相近，各阶段作品皆是，我能说我几乎喜爱所有的斯克里亚宾创作。他的十首钢琴奏鸣曲世人喜爱程度不一，但在我眼里都是质量很高的杰作。除此之外，斯克里亚宾对十几岁的我也有特殊意义，主要因为斯克里亚宾博物馆……

焦：鲁比莫夫和我提过斯克里亚宾博物馆可以举办音乐欣赏会，而且能在那里不受限制地听到各式各样的作品，但我不知道为何能如此。

阿：这完全是一个奇迹。苏联有段时间，连柴科夫斯基和拉赫玛尼诺夫的音乐都被禁止演出，因为前者被认为是为贵族写作，后者有贵族身份又移居国外，都不为当局所喜。可是斯克里亚宾从来没有被禁止，人们可以自由演奏并欣赏他的音乐，连晚期作品都可以，即使它们抵触苏联“艺术要为大众服务”的原则。究其原由，在于斯克里亚宾在十月革命之前就过世，而他不为人理解的晚期作品，在那时被贴上“革命性”的标签。既是“革命性”，那就阴错阳差成为同路人：斯克里亚宾故居是在列宁签署同意下被保留为博物馆，而这像是某种护身符；它变成一个没人管的地方，最后成为莫斯科的文化绿洲。在那里你可以听到所有在苏联其他地方都听不到的作品，包括被官方禁止的前卫音乐。任何人拿到奇怪罕见的东西，也都可以在那里和他人分享。我中学时常跑斯克里亚宾博物馆，在那里第一次听到瓦格纳所有的歌剧，真是振聋发聩。直到现在，斯克里亚宾博物馆都有它特殊的氛围。我前几年再度拜访，馆员告诉我桌上摆的干花，正是斯克里亚宾在1915年夏天，也是他人生最后一个夏天所采的……这是不是很神奇？

焦：我去过那里两次，完全可以感受到您说的奇特氛围，好像屋主从未离开！但我也好奇，您如何看待他音乐世界中的邪恶与黑暗，特别您是一位这样温和的绅士？

阿：斯克里亚宾的音乐有邪恶与黑暗，但我不觉得他特别如此。看看那时期普罗科菲耶夫和斯特拉文斯基的音乐，也有很多混乱、邪恶、黑暗的东西，特别是前者的歌剧《火焰天使》（*The Fiery Angel*，Op. 37）。他们都是敏感的艺术家，作品反映了所处的时代。

焦：论及他的十首奏鸣曲，有人认为第一号受到贝多芬的影响，您同意这个观点吗？

阿：与其说受贝多芬影响，不如说那是照古典乐派形式写作，而贝多芬是个中大师。早期斯克里亚宾和贝多芬关系不大，倒是早期普罗科菲耶夫可以清楚看到贝多芬的影响。不只是学古典乐派形式，他的《第二交响曲》就是以贝多芬《第三十二钢琴奏鸣曲》为模范，两个乐章完全可见呼应。

焦：就您演奏斯克里亚宾的心得，在声音投射上是否需要发展出特别的技巧？我感觉他从《第四钢琴奏鸣曲》开始，声音就像是“往

上”而非“往前”。

阿：的确，但我会说他所有作品都是这样，都有这种在空气中、往星空里奔去的感觉，好像和这世间没有关系，不是“脚踏实地”的音乐。

焦：您如何看第六到十号钢琴奏鸣曲？最后三首像是一个系列，而这五首又好像可以当成一部作品。

阿：我认为这五首奏鸣曲，基本上是他构想中巨作《神秘》（*Mysterium*）的回响。他要写的是《神秘》，只是出于现实原因而写了奏鸣曲。这五首奏鸣曲的材料多和《神秘》有关，我们可从中看到许多相似与相关之处。此外，虽然斯克里亚宾早中后期作品差别很大，如果仔细审视，就会发现他后期作品的素材往往能追溯到早期创作，不是无故出现。

焦：但为何到这个阶段，他仍然选用奏鸣曲这个形式谱曲呢？

阿：我想正是因为他的音乐语言实在离开传统太远，特别是和声，他才必须要抓着传统的结构，否则音乐将无所依据，让人无法理解。这和勋伯格很像，他的《钢琴组曲》（*Suite für Klavier*，Op. 25）和钢琴协奏曲就是好例子；至少要有什么是被控制，能和传统联系的才行。

焦：您会逐一推敲斯克里亚宾所用的音与色彩之间的关系吗？比方说，您认为演奏《普罗米修斯：火之诗》，真有必要将色光风琴的色彩投射出来吗？台湾照此演过几次，但我觉得对音乐理解没有多大帮助，反而成为干扰，音乐厅变得像舞厅。

阿：我演奏斯克里亚宾会感受到声音的色彩，但那是属于我的色彩，和斯克里亚宾的必然不同，我也没有比对他设定的色彩。斯克里亚宾心中所想的色光，其实远远超过他当时所能用的科技。就算是现在，大概也很难真正实现他心里所要的色光效果。在没有想到更好办法之前，用这么原始的色光投影，的确难以说是实现他的想法，自然也就不必要了。

焦：在斯克里亚宾的时代，俄国也有一些前卫作曲家，比方说莫索洛夫（Alexander Mosolov，1900—1973），您是否也喜欢他们的创作？

阿：我知道莫索洛夫，但对一般俄国人而言他已经完全被遗忘；这当然也和他曾被禁演有关。不过在这些作曲家中，我最喜欢的是罗斯拉

维兹（Nikolay Roslavets，1881—1944）。他的音乐顺着斯克里亚宾的道路延伸，又写出非常个人化的心得，很原创也很有趣。

焦：我非常欣赏您的肖斯塔科维奇两首钢琴协奏曲录音，第一号尤其特别——就我所闻，没有人像您以这么“严肃”的态度处理它，呈现丰富的面向，而不是只把它当成一部“好玩”的曲子。

阿：很高兴你这样觉得。肖斯塔科维奇很少称赞自己的创作，第一号是少数例外，他认可自己最好的作品之一。我完全知道为什么，因为这是展现作曲家极度天才的创作。此曲乐曲素材新颖且机智，有亨德尔、库普兰、贝多芬，从古典名家到电影默片配乐，太多太多元素以巧妙无比的方式呈现，诙谐又愤怒，有嘲弄也有抒情，还有坏心的恶作剧，是青春能量与绝世才华的完美结合，绝对是和他最佳交响曲并驾齐驱的精彩创作。我听了第二号的首演，对它我有非常个人化、像是标题音乐一样的心得。这真的是作曲家写给儿子的礼物，第一乐章就是在描写儿子出门上学，一开始步伐轻松，后来遇到课业困难，得和学习挣扎奋斗的过程。第二乐章则是写童年，是儿子的也是他自己的，充满爱与温柔。第三乐章又回到儿子的学校课业，听他努力和哈农练习曲奋斗。第二号的确是一个比较轻巧的作品，但这是刻意为之的轻巧，也是伟大作曲家的轻巧，不该等闲视之。

焦：您也将他两组《爵士组曲》改编成双钢琴版。

阿：我和从学生时代就成为好友的德米登科常弹双钢琴，而我们喜爱的曲目实在有限，于是我索性改编我喜欢的创作。第一号《爵士组曲》其实不是爵士音乐，而是轻音乐。这是和他第一号钢琴协奏曲非常相近的创作，聪明、讽刺、诙谐、有趣，也是天才之笔。关于第二号《爵士组曲》则需要特别说明：今天一般人所知、为大型管弦乐所谱写的组曲，其实不是肖斯塔科维奇的第二号《爵士组曲》。那是误解。真正的第二号组曲，乐谱在“二战”中遗失，目前仅留下三页草稿。因此我的改编其实是重建，根据草稿素材以第一号的写作方式和概念谱写新作，希望成果还算忠于肖斯塔科维奇的风格。

焦：您也把格什温的歌剧《波吉与贝丝》（Porgy and Bess）改编成为两组双钢琴音乐会作品，而我非常惊讶您为亨德里克斯（Barbara Hendricks，1948—）伴奏的黑人灵歌——这怎么可能呢？一位来自苏联的钢琴家，居然能弹出这么地道的爵士即兴风格？您究竟是怎么学来的？

阿：我在中学时期对爵士乐产生极大的兴趣。那时这类音乐完全被禁，但愈禁止我就愈有兴趣。我竭尽所能搜寻如此禁果，多少还是找到一些，由此逐渐发展出我自己的弹法，常自娱娱人弹给朋友听。当我认识亨德里克斯并一起演出时，有次我在排练空当又即兴玩了些；她听了很惊讶，于是邀请我合作黑人灵歌。我想这是属于天赋直觉吧，虽然我不认为我是爵士钢琴家。不过关于格什温，我必须说他不只是即兴高手与旋律天才，还是了不起的作曲家。《波吉与贝丝》不是只有好听旋律，而是扎扎实实、作曲技法极为高超的杰出创作，音乐素材有相当精彩的发展。我的两套组曲音乐内容全都来自原作，没加什么我自己的东西。

焦：以爵士风格谱曲的卡普斯汀（Nikolai Kapustin，1937—），现在非常热门，他在昔日苏联有名吗？您怎么评价他的创作？

阿：他真是这几年才成名，以前完全默默无闻。他当然很有天分，但他的创作并不合我的口味。我觉得他的作品有太多陈腔滥调，既不是爵士，也不是轻音乐或现代音乐，但这仅是我的个人意见而已。

焦：在访问最后请您谈谈肖邦。您在2013年应波兰肖邦协会之邀录制了玛祖卡全集，2015年也担任肖邦大赛评审。俄国培育出好几届肖邦大赛冠军，您怎么看俄国的肖邦演奏传统？

阿：肖邦对俄国人而言极为重要，肖邦大赛也是俄国人心中地位崇高的盛事。俄国参赛者去比之前会在国内先开比赛曲目的独奏会，而我从阿什肯纳齐一路听起，见识了各式各样的肖邦演奏。这是我年少岁月很重要的回忆，实在想不到有一天居然有幸能受邀担任评审。如你所说，俄国出了很多肖邦大赛冠军，他们和其他钢琴家各以自己的个性，贡献出风格不同的肖邦，扩展了俄国肖邦传统的内涵。我们有索夫罗尼茨基极其浪漫的肖邦，也有奥伯林与达薇朵维奇较为古典风格的肖邦，他们都非常重要。吉列尔斯曾说，有七年时间，大概从肖邦大赛获奖开始算起，奥伯林是世界上最优秀的钢琴家。之后虽然因为健康因素而演出质量下降，仍然保有相当的水平。连吉列尔斯都这样说，不难想象他的影响力与重要性。很可惜我没听过扎克现场演奏，但他也是极受尊敬的钢琴大家，后辈都很重视他们的艺术见解。

焦：录制玛祖卡全集并非易事，您如何学习并研究它们？

阿：这是我的心愿，因为肖邦玛祖卡和我的心灵与个性都很接近。我当然做了不少研究，包括聆听许多前辈大师的诠释，像鲁宾斯坦

在“二战”前录制的玛祖卡全集，感受、优雅、情韵、灵感样样具足，真是不可思议的典范，弗里德曼的演奏也深得我心。但无论读了多少资料，听了多少演奏，演奏好玛祖卡的最终关键仍是演奏者是否对它们有感觉。这些曲子太微妙，一说就破，只能靠演奏者以内在去感受、与之共鸣。这没办法教，如果你对玛祖卡无感，也没人能告诉你该怎么做。但也是这样的音乐，才能令我深深着迷。

阿方纳西耶夫

Valery Afanassiev, 1947—



1947年9月8日生于莫斯科，阿方纳西耶夫于莫斯科音乐学院师承扎克与吉列尔斯，1968年获莱比锡巴赫比赛冠军，1972年获比利时伊丽莎白大赛冠军，自此国际声名大开；后移居海外，至今定居比利时。他技巧精湛，视角独特，不只唱片录音丰富，也是少有的多产作家：精通多国语言的阿方纳西耶夫著有约二十本小说（英文与法文）、十四本诗集（英文与俄文）以及诸多散文、故事、剧本与评论。他在演奏与写作之外也尝试指挥，红酒收藏堪称一绝，是个性独具的“文艺复兴人”。

关键字：苏联 路巴克 布鲁门费尔德 技巧 放松 俄国钢琴学派 扎克 莱比锡巴赫大赛 吉列尔斯 伊丽莎白大赛 音乐与文学 东方文史哲学 布索尼 录音的重要性学习

访谈时间、地点：2017年10月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：您是录音丰富的钢琴家，也是著作等身的小说家与诗人，不过我听说令尊也写了很多本书。

阿方纳西耶夫（以下简称“阿”）：是的，写了二十五本，有些还被译成英文在美国出版，不过都是机械方面的书。也因为都在写书，我爸不怎么管我，都是我妈在照顾我。他是歌剧迷，搜集很多唱片，在家常放古典音乐广播，我还记得我6岁第一次听到贝多芬《第九交响曲》的感受。也因为我爸妈都爱音乐，所以他们让我学乐器。一开始是小提琴，我一点都不喜欢；后来是妈妈带着我学钢琴，这下子才上手。但他们没想把我培养成专业音乐家，就是学个演奏乐器的能力，让我更接近音乐。

焦：您很快就展现出弹琴的天分了吗？

阿：我弹得不差，但不到神童的程度，总之一边上正规学校一边去音乐学校，很一般的学习。我在普通学校成绩很好，如果不走音乐，应该会往数学或物理走。不过我中学参加数学奥林匹克竞赛甄选，没有入选。我这人有个毛病，如果某件事我没办法做到顶尖，那我就不做了，所以也就放弃继续钻研数学。我小时候练得很勤，出门旅游也找钢琴练，每天都要弹。到13岁的时候因为想要出国，想说成为职业演奏家就能到世界各地，于是就往这方向发展，开始认真锻炼演奏技巧。

焦：很高兴您圆梦了！不过我很好奇，在当时的政治环境与宣传之下，您那时对西方社会是什么想法？

阿：如果只看电视或文宣，美国与西欧真是非常可怕的地方，好像随时会爆炸，但稍有智慧的人不可能不怀疑这样的宣传。后来我去了美国与法国在莫斯科办的展览，更确定自己的想法：西方世界并不像苏联所宣传的是人间地狱，特别他们有那样的艺术。

焦：音乐方面呢？那时您如何认识在西方的音乐家？

阿：那时有广播节目偶尔会播放这些录音。有次电台播出富特文格勒指挥《特里斯坦与伊索尔德》，我就用录音带录下来。中学时学校有位老师组织了音乐欣赏会，带学生一起听很难获得的西方经典录音，我们在他家听了卡拉扬指挥巴赫《b小调弥撒》、贝多芬《庄严弥撒》（*Missa solemnis*，Op. 123）、克纳佩茨布施指挥《帕西法尔》等等，但他没有富特文格勒的《特里斯坦与伊索尔德》，于是我就提供我的侧录。那时录音很难买到，大家认识音乐作品多数还是从乐谱下手。比方说我想了解威尔第的《法尔斯塔夫》（*Falstaff*），但市面上没有录音，

在音乐学院图书馆才有托斯卡尼尼指挥的版本，我在听录音之前只能自己先在钢琴上弹。我最初认识莫扎特和海顿的弦乐四重奏，也是找谱自己弹，那时谱很好买又非常便宜。现在回想，或许这是更好的教育，因为我能立即比较我的诠释与这些大师的不同。我还记得当我第一次听到托斯卡尼尼指挥《法尔斯塔夫》，以及朱里尼指挥《唐乔凡尼》中的《让大家痛饮，让大家狂欢》（*Fin ch'han dal vino*），多么惊讶于我和他们的不同速度，这也让我思考音乐诠释的道理。

焦：说到技巧，您弹琴全身放松又有强劲力道，触键方式非常特别，手指放平往前伸。这似乎不是来自莫斯科的派别？

阿：你说对了。我的技巧来自中学时期一位叫路巴克（Avrelian Rubakh）的老师。他是布鲁门费尔德在基辅的学生，学到很不一样的功夫。因为他的帮助，我的技巧才能快速成长。我后来看到霍洛维兹的演奏录像，才知道世界上也有人用扁平的手指弹琴，而他也和布鲁门费尔德学过。

焦：路巴克怎么教技巧？是否有一套脉络或系统？

阿：他没有制式套路，因为每个人的身体与手都不一样，不能一概而论。他的教法就是看我弹，注意是否过度使用肌肉、是否紧绷。他看身体哪里不自由，然后予以纠正，简直巨细靡遗，绝不放过任何僵硬之处。整体而言，他的教法就是注意身体的放松与自由。不只手和手臂要放松，从肩膀、胸、腹到脚都要放松。如果身体紧绷，那演奏也不会好。肌肉运动自由，才能心随意转，有自由的演奏。如果弹起来自在容易，演奏时心情也会好；能以健康的方式处理压力，也就能自在诠释音乐。我的演奏姿势就这样形成，变得和小时候很不一样。此外，身体虽然要放松，手指必须有强劲肌肉，练出所谓钢铁般的手指。这不是用蛮力敲琴，而是手指要真如钢铁般坚强。我有一份米凯兰杰利的萨尔兹堡独奏会录像，天知道为何这还没有商业化发行。有个镜头很近，照到他弹一个极弱音，极弱又极凝聚，小指铿锵有力地一击而出……那可是真功夫啊！这就是路巴克所要求的技巧。不过我要强调，吉列尔斯也很注重放松，听我弹琴的时候也很挑剔肌肉是否紧绷，但他的触键与手型就和我的有很大不同，可见在相同原则下能有不同的实践方式。

焦：但您如何在放松的情况下施力？特别是您的音量还不小。

阿：所谓的放松，当然不是不出力，而是只用刚刚好的力道。一方面我们运用身体，要控制身体；另一方面我们也不能太过控制，要掌握

其间微妙的平衡。这是长时间的思考与学习。以前我和小提琴家希尔硕恩（Philippe Hirschhorn，1946—1996）合作，他称赞我技术和音色都很好，“但还不够”，因为我还是用了多余的力气，这样音乐不会真正自由。当我弹得好，我不觉得我自己在弹琴，因为我身体自由，耳朵也就打开了，能够不被绑在键盘前。索夫罗尼茨基说过类似的话：

“当我弹得好的时候，我好像在听远方的人弹琴。”

焦：路巴克也教您音乐诠释吗？

阿：这倒没有，他只教我弹琴的方法。路巴克是非常亲切的人，一点都不威权化，像是好爸爸一样的人物。我还有其他老师指导我音乐诠释，虽然我想我还是主要以自己思考为主。我进莫斯科音乐学院之前就学完巴赫两册共四十八首《前奏曲与赋格》并练完贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲，还能背谱弹第二十九号《槌子钢琴奏鸣曲》，这是我自己的曲目。

焦：那您进入音乐学院之后还习惯吗？

阿：老实说，一点都不习惯。莫斯科音乐学院的主流是浪漫派曲目，华丽炫技的作品。像贝多芬最后三首奏鸣曲和舒伯特钢琴奏鸣曲，都没有什么人弹，成名的演奏家也不太弹。当然你可以找出例外，像格林伯格和尼古拉耶娃就弹了贝多芬钢琴奏鸣曲全集，但这并非主流，音乐会开这些也得不到太多肯定。吉列尔斯曾说他一生都在努力忘记自己是莫斯科音乐学院训练出来的，大概就是想要脱离这样的曲目。

焦：但吉列尔斯的技巧与音色，仍然是我们印象中很标准的俄国钢琴学派。

阿：但他的弹法并非全然俄派。俄国钢琴学派非常重视演奏的歌唱性，每个音都要美，音质要有歌唱的美感，乐句更要不断歌唱，唱唱唱，一直唱。索夫罗尼茨基就是这样的代表。这当然很有美感，但不是所有音乐都要用唱的，有些作品本来就需要用器乐而非声乐的角度思考。如果莫扎特、贝多芬、舒伯特全都一路唱到尾，结果就是他们变得很相近，风格也不对：要是贝多芬奏鸣曲里每个小动机都要唱歌，那成什么样子！吉列尔斯可以弹出很美的歌唱句，但他不会只歌唱，会根据作品调整。你比较一下吉列尔斯和索夫罗尼茨基的贝多芬，就可明白这一点。

焦：那么对您而言，俄国钢琴学派有何明确特色？

阿：现在的俄国学派和以前也很不一样了。如果回到传统的俄国学派，我会说有两件事特别重要，彼此相辅相成，一是速度的稳定与结构的完整，二是仔细思考，避免重复句法。呈现结构感，并非意味每个句子都得用类似的方式演奏。俄派训练扎实严格，演奏速度可快可慢，但都有稳定感，不会忽快忽慢。稳定感并非重复感。如果习惯性地句尾放慢或拖长，那就是重复感。音乐演奏有其基本原则，前辈大师都尊重这些原则。你听霍洛维兹，他虽然有绝美的歌唱句，或者爆炸性的声响，但情感始终节制而非泛滥，总有很清楚的节拍、速度和结构。他如果前面拖长，后面就会缩短，有借有还，是绝佳的弹性速度，但相同句法不会重复，否则就变成可预期的例行公事。拉赫玛尼诺夫更是这样的典范。你听他弹他第三号协奏曲的装饰奏，也是速度稳定、句法工整。一旦他做了什么弹性处理，也是画龙点睛，不会不断重复相同方式。但现在很少人这样弹了，多是弹得像气喘，旋律扭来扭去，非常做作，拉赫玛尼诺夫反倒被认为是冰冷的钢琴家。但他在工整中说了那么多，这些气喘派反而什么都没说。同样，你听吉列尔斯的演奏，他也非常稳定。他曾告诉我他从拉赫玛尼诺夫和吉赛金的录音中学到甚多，我想你不难发现他学到什么。这种气喘派大概是从布伦德尔开始的风气，舒伯特奏鸣曲到第二主题速度就变了。鲁普在每个重要句子开始前，几乎都要停一下，预告接下来的音乐是多么美好、多么有意义。于是整首乐曲就充满了预告和感叹。索科洛夫是了不起的钢琴家，但就像德国评论家凯瑟(Joachim Kaiser，19282017)说的，“他每个句子都要弹出三次高潮”。特别是作品才开始，才第一句，他就要做那么多小东西，旋律折来扭去，不让音乐自然发展。我实在不知道为何他的诠释这么不自然。这些名家如此，更不用提那些没有技巧也没有音乐，从演奏到身体全都乱扭一通的人了。

焦：您在莫斯科音乐学院和扎克学习，他是怎样的老师？

阿：他是学问丰富的音乐家，但我们不是很投契。扎克对学生有一定的教法，和路巴克比起来是威权许多。当然我知道他的理由，因为他要训练学生弹出那些曲目“该有的样子”，但那并不是我的想法。他是技巧名家，但路巴克已经帮我把技巧都准备好了，所以我和他没学到什么。不过我想我们有特别的“默契”。我在准备莱比锡巴赫比赛的时候，有次弹《前奏曲与赋格》第一册第八首给他听。才听了前奏，他居然拿笔在谱上写“诅咒你”！你能想象有人这样做吗？要是在现在，老师会被开除吧！但他真的就这样写！

焦：您究竟弹了什么让他这么不高兴？

阿：每个人都问我这个问题（笑），但我真不记得弹了什么离经叛道的诠释，而我也不认为扎克有特别的恶意。他很清楚我的个性，知道这样写并不会击垮我，反而会激发我的斗志。他对我总是这样。我在学校被认为是知识分子，扎克总会不时考我，比方说贝多芬某首四重奏的调性或勃拉姆斯某作品的主题等等。有次他问我柴科夫斯基《第一弦乐四重奏》中，我比较喜欢哪个乐章？我说我还不知道这首，他就挖苦地说："哎呀，我真是羡慕你，还有这样美好的曲子等着去发现啊！"所以我说，我们虽不投缘，但有特别的"默契"，后来也是他把我介绍给吉列尔斯。

焦：我看肖斯塔科维奇的《见证》，院长格拉祖诺夫（Alexander Glazunov，1865—1936）也对他说过类似的话，或许这属于老派的俄式表达吧，哈哈。不过如果要您说从扎克教学中得到最受用的概念，那会是什么？

阿：扎克说"小节线是钢琴家最大的敌人"，因为钢琴家往往被它制约，音乐流动会被它切断，会不自觉地强调或放慢。如何注重小节线但不被它管住，就是很大的学问，牵涉到巧妙的踏瓣使用。霍洛维兹就是如此高手，可以让人听不出句子被切断。踏瓣有各种层次，不是野蛮地踩下与放开而已。扎克在这点可谓启发我甚多。

焦：参加巴赫比赛是您的决定吗？

阿：我是被指派，过程也很奇特。那年期末考，费利尔听了我演奏之后，就突然宣布"阿方纳西耶夫要去参加巴赫比赛"。我真的不知道为什么，但大佬说话了，大家就照办，虽然这真苦了我。那时扎克说，我要在去比赛前就赢得比赛。我说这怎么可能呢？他说："很简单，你就把两册《前奏曲与赋格》都背下来，到比赛时任评审抽选，这样一定能震撼全场，冠军也就不远了。"既然扎克这样要求，那我只好背了。

焦：所以比赛有要求抽奏四十八曲中的任何一首吗？

阿：才不会有这么没人性的比赛（笑）！比赛只规定演奏第一册的《升C大调前奏曲与赋格》而已，所以我得多准备其他四十七首。但扎克的计策确实奏效了。不知谁传出去的消息，反正我们到莱比锡的时候，所有人都知道苏联参赛者可以背谱演奏《前奏曲与赋格》全集，觉得我们高深莫测，果然有先发制人之势。

焦：不过您还是给了很特别的选曲，包括贝多芬《第二十二钢琴奏鸣曲》。

阿：那是比赛提供的选项之一。其实照扎克的先发制人计划，他要我弹雷格的《巴赫主题变奏与赋格》（*Variations and Fugue on a Theme by Bach*，Op. 81），他说只要这首曲子出现在节目单上，评审光看到有人敢选这么难的作品，就会把冠军给我了。我最后还是坚持弹贝多芬，但我也听了他的话，弹了勃拉姆斯《帕格尼尼主题变奏曲》第二册，着实磨炼了一番技巧。决赛我们可自选，我弹了普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》——当然，也是为比赛而挑的竞赛曲。

焦：您曾说过，在令尊过世之后，吉列尔斯就成为像父亲一样的人物。可否谈谈这位对您影响深远的大师？

阿：如果说扎克希望每个音都在应有的位置，那吉列尔斯教我的，就是思考音与音之间的关系，句子与句子之间的间隔。扎克教的是音乐中的空间，吉列尔斯教的则是音乐中的时间。吉列尔斯整个人都沉浸在音乐里，总是在钢琴前思考。他知道“寂静”在音乐里的重要性，就连说话都是这样。他听我的演奏，有时会打断我，但都思考很久才给意见。在他思考的时候，虽是寂静，却充满音乐，事实上他的说话方式就像音乐。他也会弹给我听，而我去他的音乐会与排练，买他的唱片，听他怎么处理音与音之间的东西。你听吉列尔斯的震音——就连震音你都可以在他的演奏中听到寂静，听到他在音与音之间的思考，但一切都那么自然。我们也会一起听录音。有次过年，那时他正在准备录格里格《抒情小品》（*Lyric Pieces*），我在他家吃晚餐，之后一起听此曲的各家演奏，听到凌晨四点。不只那次，我常常和他上课，一弹就到凌晨两三点，索性睡在他家。通过这样的认识与近距离观察，我想我可以说，吉列尔斯是非常自然的人。他有深刻的思考和艺术，但毫不做作。与其说教钢琴，不如说他是教我音乐与人生；或者，他是教我在人生中听到音乐。

焦：所以他是真正的大师，拥有的是真正的技巧。

阿：现在很多人看到演奏者手动得很快，就觉得那是超技名家（virtuoso）。不，手动得快只代表手动得快，那是敏捷，但敏捷本身并非超技。要能全面处理声音，以声音传达各种意念，才是超技。吉列尔斯演奏的每个音都有效果，有无出其右的力度层次，从最最最小声到最最最大声都能清楚呈现，也能完整表达他的思考，这才叫超技名家。然而这一切，都从尊重寂静开始。

焦：吉列尔斯也听同行的演奏吗？

阿：当然，虽然不见得喜欢。我感觉他不是很喜欢米凯兰杰利，但唱片一样会听。我在他家也看到里赫特的录音。

焦：关于吉列尔斯，我还好奇一件事：他是苏联音乐界的代表人物，很多官方活动都由他出面，你们也曾聊过政治吗？他是怎么想的呢？

阿：我只需要和你说一件事，你就可以知道他的想法了：我们如果聊政治，若在他家，他会把我带到浴室里说，师母还会把电话线拔掉。或者，我们干脆到森林里去谈。吉列尔斯虽然是代表人物，他仍受到很多限制。比方说那时DG想请他在他的家乡敖德萨录制他第一场独奏会的曲目。这么有意义的计划，最后却因为签证与种种阻碍而作罢。他没办法全家一起出国，只能和太太或女儿其中之一，另一人得留在国内。当我离开苏联，成为黑名单上的人物之后，吉列尔斯来布鲁塞尔演出，无惧可能的麻烦，和我在咖啡馆聊了三个多小时。他说："我早就应该离开，但为时已晚，你现在这样做绝对正确。"我永远感谢他。其实当年我参加伊丽莎白大赛，就是为了要离开苏联，因此我没想参加柴科夫斯基，或是那时还没有苏联钢琴家得过冠军的利兹，就是想参加伊丽莎白大赛。

焦：那时参加这种大赛，官方是否逼得很紧？即使参赛是您的心愿，您也会感受到额外的压力吧？

阿：当然。我在比赛前就被安排和乐团弹了六次柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》当练习，这在其他国家根本无法想象。比赛曲目基本上也是吉列尔斯帮我准备的，出国前也开过独奏会。他很知道怎样才会在比赛中获胜，而我也的确需要获胜，不过倒没有感受到特别的压力。或许是个性使然，我还是那个老样子，比赛前还生病了，只能用头脑练琴。上级很着急，可我不急，但或许这样才好。很多苏联音乐家比赛前磨得太好，上场时反而绑手绑脚，音乐变得很无聊。

焦：不过比赛后您究竟是如何逃脱的？

阿：其实就是藉旅行演奏之故滞留国外，超过一年半还不回去，就被列入黑名单了。我很幸运，因为我父母已在我参赛前辞世，我也没有很亲近的家族成员或朋友，毫无后顾之忧。虽然我好像说溜嘴，去比赛前一周KGB跑来问话，但最后还是去成了。倒是要留在国外费了一番波折，因为我在苏联并没有受到迫害，不能说自己是政治难民，但我已在

黑名单上，回去之后必然会受到迫害，也就不能再出国。我到联合国总部去谈这件事，面试官问我为何要移民出苏联，我非常天真诚实地说：“我想能自由旅行，到伦敦听卡拉扬指挥柏林爱乐，到巴黎看康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866—1944）的抽象画。”——这是我年轻时印象最深，在苏联看过听过的，来自西方最伟大的艺术。但面试官完全不敢相信，有人居然为了要听音乐会和看展览而离开自己的祖国。

焦：他可能觉得这人疯了吧。

阿：是啊，我花了三个多小时才让他相信我没有精神病。

焦：您是音乐家，又从事文学创作，是否想过结合两者？米兰·昆德拉（Milan Kundera，1929—）曾讨论小说家如何试图以文字表现复音音乐的织体和对位法，您是否也有如此尝试？

阿：我第一部法文小说的确关于这个主题，但后来就不这样写了。之所以在第一部这样做，是因为我确实有欲望去写如此主题，我必须满足我的内在需求。如果这对作者很重要，那作者当然可以写，就像乔伊斯（James Joyce，1882—1941）认为荷马对他很重要，他以此写了《尤利西斯》（*Ulysses*），但我不认为音乐与文学有很多相似之处。我的小说并不说故事，没有什么情节，但也不走贝克特（Samuel Beckett，1906—1989）的路线，而是选择性呈现进入我头脑中的思考。

我现在不用特别去寻找什么，想法自然会倾泻而出。

焦：但您会像托马斯·曼（Thomas Mann，1875—1955）或村上春树那样，在小说里讨论音乐作品，而这讨论又成为小说不可或缺的内容？

阿：会，因为我是音乐家，必然会讨论到音乐。我2011年的小说结尾就提到马勒《大地之歌》（*Das Lied von der Erde*），引用了中文原文与马勒所用的德文翻译。读者如果听了《大地之歌》，一定会更了解这本小说。也就是说我有时会依赖音乐作品，但我不会模仿音乐作品的结构来从事文学创作。

焦：我读您的散文，发现您不只引用西方经典，也常援引东方作品。您来台湾演出，短短几天竟去了五次“故宫博物院”，可否谈谈您对东方文学、艺术与哲学的看法？

阿：我在音乐学院的时候就接触了东方哲学与文学，原因是那时这

些作品的相关著作被翻译成俄文在苏联出版，同学都在看，不读没办法加入讨论。这也是当时能买到的书籍；我们看不到海德格尔（Martin Heidegger，1889—1976）与维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein，1889—1951），因为官方禁止，但我们可以读印度哲学，还有孔子、老子、庄子，能读李白的诗，还有《易经》，《易经》尤其轰动。一开始我是因为同侪压力而读，等到真读了，就立刻被这丰富深邃的世界所吸引。我所看重的寂静，在东方哲学与美学中尤其能找到共鸣，出发点不同却殊途同归。对人生的看法，我也接近东方。西方的人生有目的性，像是亚里士多德建构的那样，人实现自己，完成目标，就会得到快乐；中国的哲学是人事物来来去去，人生是不断的变化，没有线性的目标或终点。我的人生也是如此，没有起点，没有终点，没有事件，生活就是见人、读书、听音乐、弹琴。

焦：您那时也听新音乐吗？

阿：官方愈禁止，大家就愈有兴趣。那时若有人能出国演奏，回来都会带苏联买不到的唱片，像是米凯兰杰利，当然也包括被禁止的新音乐，像是布列兹、斯托克豪森、利盖蒂等等。喜不喜欢是一回事，但我不能不知道有这些作品。

焦：您的曲目非常广泛，也为自己的录音写下大量文字，这里就没有要您再重复申说的必要。但我很好奇如果真的要挑最靠近您内心世界的作品，那会是什么？原因又是什么？

阿：我会说那是贝多芬晚期钢琴奏鸣曲与勃拉姆斯晚期钢琴作品。勃拉姆斯的作品有对情感的极度珍惜：他真诚且念旧，以精湛技艺将回忆化作永恒，因此超越了时间。贝多芬的晚期奏鸣曲是超越时代，只为自己存在的作品。或说对这样的作品而言，时间并不存在。它们不能被改写，只能以钢琴语言呈现，而贝多芬写出除去所有表面，完完全全属于核心本质的东西。

焦：作为钢琴家与作家，您怎么看自己这些年来的发展？

阿：卡斯波夫（Sergei Kasprov，1979—）是我的好朋友，一位非常有才华、我很欣赏的年轻钢琴家。有次他带一份罕见的布索尼录音和我一起听，之后他说了句很妙的话：“我觉得鲁比莫夫弹得愈来愈像拉赫玛尼诺夫，而你愈来愈像布索尼。”我听布索尼的录音，确实有这样的感觉。虽然许多我以前就听过，现在重听却有昔日没感受到的惊奇，惊奇那和我弹法的相似。拉赫玛尼诺夫一切都很清楚，布索尼则有独特的

自由感，像是一个谜。我的演奏愈来愈放松，好像不是我的手在弹，演奏时能把自己抽离出来。至于文学创作，我愈来关注我自己，作品像是对自己说话，但我也写关于其他作品的心得。我几年前写了三本关于莎士比亚的书，最近则花了五年时间完成关于但丁《神曲》的感想与评论，希望有机会能和大家见面。

焦：文学评论家布鲁姆（Harold Bloom，1930—）认为莎士比亚和但丁是西方文学的核心，正典中的正典，您也这样想吗？

阿：毫无疑问！这是再怎么钻研都无法穷尽的两大家，把人类的过去、现在、未来都写进他们的作品了。

焦：您的录音非常丰富，近期有什么新计划？您在日本SONY出的贝多芬钢琴奏鸣曲已经发了第二张，不知是否也会录制全集？

阿：我看重录音远高于现场演出。现场演出结束就结束了，录音却能反复欣赏，把我的演奏与想法留下来。我和SONY合作的首张贝多芬即将做全球发行，如果销量良好，说不定会录制全集。毕竟这些曲子一直在我心里，要录随时可以录。我已经为SONY录好六张CD，除了贝多芬外还有海顿、舒曼、舒伯特、普罗科菲耶夫和法国作曲家创作，就看SONY的规划发行吧。

焦：在访问最后，您有没有什么话特别想和读者分享？

阿：我建议大家，特别是音乐学生，多听大师经典录音，特别是过去的大师。从富特文格勒、托斯卡尼尼、门格尔贝格（Willem Mengelberg，1871—1951）、克伦佩勒（Otto Klemperer，1885—1973）、瓦尔特（Bruno Walter，1876—1962）、卡拉扬的指挥，从拉赫玛尼诺夫、布索尼、吉赛金、科尔托、费舍尔、吉列尔斯、米凯兰杰利的钢琴演奏，我们可以学到太多。我从小就听他们的唱片，到现在仍然在听。我70岁生日的时候，朋友送给我一套俄国出的吉列尔斯五十张CD套装，包括一些罕见的现场录音。我很认真地听，从中又学到很多。他辞世那么多年了，但通过录音我还是能持续和他学习。学习，是获得快乐的钥匙。我如果不学英文，就无法用英文阅读莎士比亚；不学德文，就无法用德文读尼采。你当然可以通过翻译读，但尼采文字里独特的节奏感，我认为只能从原文感受。从音乐、艺术、人生中学习，学习并且享受人生，这是我想寄语大家的祝福。

贝尔曼

Bor is Berman, 1948—



1948年4月3日出生于莫斯科，贝尔曼在莫斯科音乐学院师承奥伯林，以钢琴与羽管键琴演奏文凭毕业。他在苏联就钻研早期音乐与现代、当代音乐，为许多重要当代作品做苏联首演。1973年他移民以色列，旋即在西方世界建立卓越名声，1979年移民至美国后更于多家顶尖学府任教，现为耶鲁大学音乐系教授。贝尔曼学识渊博，思考深刻，在演奏与教育上皆有杰出贡献，曾录制普罗科菲耶夫钢琴独奏作品全集等精彩录音，著有《钢琴教学法/钢琴大师教学笔记》（Notes from the Pianist's Bench）和《普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲》（Prokofiev's Piano Sonatas）。

关键字：奥伯林 早期音乐在苏联 现代与当代音乐在苏联 苏联政治控管 维德尼可夫 尤金娜 施尼特凯 沃康斯基 时代精神与诠释 环境中的戏剧 肖斯塔科维奇《第二钢琴奏鸣曲》 《见证》 普罗科菲耶夫钢琴独奏作品全集录音 俄国风格与苏联风格 普罗科菲耶夫与肖斯塔科维奇

的钢琴演奏 教学 古典音乐在亚洲

访谈时间、地点：2018年2月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：您怎么开始学习音乐的？

贝尔曼（以下简称“贝”）：我父母都不是音乐家。家母是医生，但喜欢音乐，就让我学琴。我很快就展现出天分，于是他们送我去格涅辛学校。我在那里遇到很好的老师，然后我进了莫斯科音乐学院，和奥伯林学习。

焦：奥伯林是怎样的老师？

贝：他早期钢琴和作曲都学，我认为他更是由作曲家的角度来看音乐，风格和结构总要非常清楚，教学也极强调这两项。他言简意赅，却能留下长久印象。我不记得他给过什么技巧建议，但多年之后我读了由他当年助教所整理，关于奥伯林演奏技巧的精彩文章，我惊讶地发现，这和我教给学生的竟然一样！可见我吸收了他的演奏技巧却不自知。此外，奥伯林学问渊博，对钢琴以外的音乐作品也很熟悉，也更乐于讨论它们。他年轻时和著名舞台剧导演梅耶荷德（Vsevolod Meyerhold，1874—1940）一起工作，这对他影响很大，上课时也常提到他从实践中学到的知识与经验。他和苏联许多作曲家也很熟悉，包括肖斯塔科维奇。他常说作曲家比钢琴家有趣多了，更愿意把时间花在和作曲家相处，因此我们也听到许多他与作曲家往来交流的故事，这实在弥足珍贵。

焦：您不只以钢琴，也以羽管键琴演奏文凭毕业。这实在特别。在那时的莫斯科音乐学院就有开授羽管键琴演奏吗？或是您要和列宁格勒那边的老师学习？

贝：其实列宁格勒也没有多少人在教。苏联的早期音乐，几乎可说是由沃康斯基一人开创。他实在是极具天分的音乐家，又在法国长大，拥有当时苏联音乐界所没有的知识，特别是现代音乐与早期音乐。他也没有正式和谁学过羽管键琴，完全靠摸索自学，我和他上过几堂课。那时莫斯科音乐学院没有羽管键琴老师，但有管风琴部门，系主任罗兹曼（Leonid Roizman，1916—1989）说他可以收我当羽管键琴学生，于是我也就以钢琴和羽管键琴双主修毕业。话虽如此，我的羽管键琴演奏主要还是靠自学。我非常崇敬的鲁比莫夫也是通过自学而掌握演奏各种羽管键琴与古钢琴的能力。事实上以前若要演奏早期音乐，几乎都是自

学，从兰多芙斯卡就是如此。要到后来1970年代的古乐运动，才开始兴起以昔日演奏教材来学古乐演奏的方法。

焦：当年您为何对早期音乐与现代音乐都产生兴趣呢？还在没有资源的环境之中？

贝：老实说，我真不知道！我想一方面可能和我认识许多作曲家，像吉尼索夫、施尼特凯、古拜杜丽娜、沃康斯基等人有关；另一方面，不只是我，当时有一群人同时对这两种音乐都感兴趣，例如今日仍在莫斯科的打击乐名家培卡斯基（Mark Pekarsky，1940—）。可能就是因为环境不允许，我们才特别感到好奇吧！后来我进入沃康斯基的“牧歌”担任羽管键琴手。在他逐渐厌倦旅行演出，最后更移民出苏联之后，我有段时间肩负起维持“牧歌”的工作，可说是实质上的主持者。虽然我现在没有继续演奏早期乐器，我仍持续关注古乐运动的发展，对任何新观点与新手法都高度好奇。

焦：您那个时代似乎环境也宽松了。

贝：的确，环境变得不那么严峻，我们得到较多自由，与西方的交流也稍微打开。敏锐的艺文人士感觉到风向有点变了，马上把握机会和外界联系，特别是音乐家。许多之前不可能得到的乐谱和唱片，都在这时期送到苏联。我到现在都收藏着贝里奥签赠给施尼特凯的他的《模进五》（*Sequenza V*）的乐谱。施尼特凯收到后就给我研究，我也弹了。也因为苏联之前和外界隔绝三十年，形成文化断层，于是我的很多现代作品演出，像是贝里奥、斯托克豪森、凯奇等等，都是苏联首演；甚至包括像贝尔格《为单簧管与钢琴的四首作品》（Op. 5），或勋伯格《五首作品》（Op. 23），我都不认为在我之前有人在苏联演出过。那是一个因松绑而带来新发现的时代，虽然我也记得太多太多音乐会在演出前一刻被取消。比方说我们本来要到列宁格勒演出施尼特凯《小夜曲》（*Serenade*），彩排到一半就接到通知，演出取消了，而我们永远不知道原因。

焦：说到现代音乐在苏联，您听过维德尼可夫（Anatoly Vedernikov，1920—1993）的演奏吗？我有他在苏联录制的勋伯格钢琴协奏曲，以及许多相当现代的作品。

贝：当然，我还见过他几次，虽然不能说和他很熟。他人非常好，教育与文化修养都高，但境遇实在很苦。他在哈尔滨出生，后来随父母回到俄国，但父亲被怀疑是间谍被处死，母亲送往劳改。他和里赫特有

段时间很友好，但我不觉得里赫特帮他多少。他有一个儿子，天生耳聋。对音乐家而言，这实在是很悲惨的打击，虽然他的儿子能够站在钢琴旁边，通过感受振动了解父亲的演奏。我听说他后来成了一位画家。

焦：那时另一位敢演奏当代音乐的，就是鼎鼎大名的尤金娜。在您心中她是怎样的人？

贝：她非常了不起，天生反骨，总勇于做没人敢做的事。当帕斯捷尔纳克（Boris Pasternak，1890—1960）的作品被禁，她在音乐会公开朗读他的作品。后来当局也不许尤金娜在音乐厅演奏，她就到学校去弹。演出没有宣传，但大家口耳相传，还是知道在何时何地。我去过这样的演奏，听她在小小的演奏厅用很普通的钢琴，边说、边朗读、边弹琴，那是一生忘不了的经验。

焦：在您艺术成长过程中，除了上述几位，还有哪些人曾深刻影响过您？

贝：当然有不少，但唱片中的音乐家也有很多深深地影响着我。比方说舒瓦兹科普夫和费舍尔——迪斯考这两位声乐家，他们对音乐的处理方式，完全不同于我认识的俄国声乐家，给我前所未有的震撼与启发。还有吉赛金，他的德彪西实在不可思议，为我开了一扇窗。奥伯林很高兴知道我听吉赛金的录音。他有场演奏，上半场弹肖邦四首叙事曲，下半场是德彪西第二册《前奏曲》。那时还很少人弹整册，奥伯林告诉我他是参考了吉赛金的音乐会，但把上半场的巴赫《帕蒂塔》换成肖邦。

焦：可否谈谈您对吉尼索夫和施尼特凯的印象？

贝：吉尼索夫是非常理性的人，他的音乐也是如此。至于施尼特凯，这就很有趣了。我认识他的时候，他非常风趣幽默，神采焕发。后来我移民出苏联，和他断了联系；当我再和他联络上，他变得极其严肃，和以前完全是两个人。原来这之间他经历了三次中风，每一次都把他原本的个性带走一些，音乐也从原本的轻松幽默变得深沉，总是在寻找什么。我到现在都很难把这两个施尼特凯想在一起！

焦：您的好朋友，大提琴家、音乐学家伊瓦什金（Alexander Ivashkin，1948—2014）曾表示，施尼特凯的三首钢琴奏鸣曲彼此之间似乎有所联系，或许可以当成一部作品。您对这三曲有相当精彩的录音，我很好奇您的看法？

贝：我觉得它们还是非常不同。第一号是其中最杰出的，第二号也很不错，但第三号就不算出色——那是施尼特凯人生最晚期的作品，有点力不从心。关于施尼特凯，伊瓦什金还有令人玩味的观察。他说在1980年代的苏联，施尼特凯极为流行。不只音乐界的人去听，连一般大众都去，发表会都挤满了人。

焦：我读过相关记录，说那种不寻常的热情，其实也是听众对政治现况的反应。为施尼特凯这样“未被禁，但也不推荐欣赏”的作曲家喝彩，本身多少就是一种政治表态。

贝：我们可以说，这也是人们认可他的艺术，能够解读他的音乐符码，觉得那和自己切身相关。现在没有如此热潮了，施尼特凯有点过时。只能说时代精神（Zeitgeist）变了，而大众的口味实在难以预测。比方说，对于普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇，以前认为前者比较有趣，后者比较老式，甚至过时，但现在大众对肖斯塔科维奇的兴趣反而增加了。

焦：当时代精神改变之后，诠释者该如何以这些音乐与新的听众沟通？如果一首作品在当时是闻所未闻的创新，我们是否应该以更激进或刺激的方式表现，好让今日听众能够感受该作品在昔日所带来的震撼？

贝：作为演奏者，我没有一定要创新的意图，也不关心我的观点是否前所未闻；我关心的只有我是否做得妥当。我希望我的诠释尽可能接近作品、接近作曲家。“究竟作曲家要什么？”这个问题每个人会有自己的回答，也因如此每人演奏都不一样，个人风格也由此展现。我的确有学生总是希望能有“新见解”，而我总是说，请诚实做出你认为作曲家要的，绝对不要为了创新而创新。

焦：但如果作曲家要的，和现今时代风格已经有所差异了呢？您在书中以舒曼《a小调钢琴协奏曲》第一乐章第二主题为例，说明即使您的演奏比一般演奏来得快，也不会快到舒曼谱上所指示的速度。肖邦的《离别练习曲》（Op. 10-3）也是一例，现在大概没人会用肖邦在谱上曾指示的快速演奏了（一拍=100）。面对这些，我们该如何选择？

贝：我总是和学生说，我们要追求作曲家的真实风格，但也永远不能丧失对当下风格的敏锐度。举例来说，布索尼、鲁宾斯坦、佩拉西亚，当他们演奏莫扎特，他们不会认为自己的演奏是“真实的莫扎特”，而是“呈现他们心中莫扎特的样子”。他们的莫扎特彼此不同，也都反映了所处的时代。施纳贝尔的贝多芬，到今日仍是经典，但现在不可能用

那样的方式演奏，时代不一样了。我想每个时代的演奏样貌，多少都是对上个世代的回应或反动。当这种流行发展到某一程度，大家开始厌倦之后，风向又会再度转变。当然，如何“反映时代”但不“随波逐流”，什么该坚持、什么该调整，这是相当复杂的问题，可能得由个案讨论。

焦：您怎么看肖斯塔科维奇或施尼特凯的音乐和其脉络？我们该如何表现妥当？

贝：对此我发展了一个教学想法，叫作“环境中的戏剧”。设想你是演员，演一个自杀的角色。这是不是悲剧角色？是。有人死了，还是自己结束自己的生命。但再设想你演另一角色，被突然垮下来的阳台砸死。这是不是悲剧事件？是，有人的生命结束了。但这是悲剧角色吗？显然不能由此判定，角色可能一点悲剧性都没有，只是在错误时间出现在错误地方罢了。乐曲也是一样。有些作品是材料本身就构成悲剧性，是悲剧“角色”，有些只是出现在悲剧“事件”。仔细区辨这二者的不同，很多复杂状况都能迎刃而解。马勒那封关于和弗洛伊德深谈的信，是再好也不过的例子。他说弗洛伊德让他想起来，小时候有次爸妈吵架吵得很凶，爸爸又长期欺负妈妈。他无能为力，也无法忍受，只好跑到街上逃避——就在这时，他听到了街上风琴演奏的俚俗曲调。这就是为何马勒常在非常戏剧化的音乐之后，会突然接上俗气难耐的旋律。肖斯塔科维奇非常着迷马勒，也学了这个手法。比方说在《第二钢琴三重奏》的第二乐章，大提琴的谐趣调子虽然琐碎，本身并不令人不悦，但放在那个乐章的搭配之中，听来就很疏离，甚至使人反感。

焦：我非常喜爱您录制的肖斯塔科维奇《第二钢琴奏鸣曲》，可否说说这部非常迷人但不是那么容易理解的作品，尤其是第二乐章？

贝：这真的很难用言语形容，好像很多事憋闷在心里，终于找到机会，一口气将其吐尽的感觉。第二乐章的素材本身并不精彩，没有雄辩滔滔的感觉，甚至有点贫乏，但肖斯塔科维奇就是用这种素材写出特殊的感受，好像把自己完全榨干，再也无法给更多，也无法承受更多。从这里我们也可看出施尼特凯确实延续了肖斯塔科维奇的方向，这条线也可向上追索到马勒与贝多芬：这是一种你知我知，演奏者知道，听众也知道，乐曲要说的比实际说出的还要更多的音乐。有些画家也是如此，笔下的人物、色彩、选材变化不多，但你看了，会知道有比图像要更多的话在背后。



教学中的贝尔曼（Photo credit: Bob Handelman）

焦：以您的生活经验，您怎么看伏尔科夫的《见证》？它的真实性是否可靠？

贝：《见证》出版的时候，真是引发轩然大波。苏联当局极力主张这是伪作，许多英美学者也不以为然，但大家可想想肖斯塔科维奇之子马克辛的意见。对他而言，他的最佳利益，就是成为父亲作品的绝对权威，最好还是唯一权威。但他说："《见证》不是我父亲的书，但确实是关于我父亲的书，大致而言正确地反映出那个时代的气氛。"有人质疑《见证》的真实性，但真实的定义是什么？一定要每个字都和肖斯塔科维奇说的一样才是真实？我能想象肖斯塔科维奇不愿意被录音，也不愿意伏尔科夫在一旁做笔记。那是一个祸从口出的时代。的确有可能，他希望这些话在他过世后于西方发表，但不想留下任何书面或有声证据。

焦：质疑《见证》真实性的一大论点，在于里面有段落来自肖斯塔科维奇写过的文章。

贝：以西方的标准，的确，这不真实，但以俄国或苏联的标准呢？我刚到西方世界的时候，非常惊讶报纸杂志将政治人物的话"原样"刊出，包括拼错字、烂文法、读来很蹩脚的句子；相较之下，我在苏联报上读到的政治人物，讲话都像是托尔斯泰——我认为这属于俄国传统，

容许小程度地整理、修改文句，使意义更准确可信。我相信《见证》里绝对有很多这种调整，也一定有错误，但我不认为这会使它成为一本“不真实”的书。有人说《见证》里有很多属于当时莫斯科的街谈巷议，伏尔科夫把它们凑在一起，不见得肖斯塔科维奇说过。但既然如此，这些故事肖斯塔科维奇大概也知道。即使故事不见得为真，也可以说《见证》忠实反映出那个时代。

焦：您到以色列之后很快就建立起杰出名声，也在西方唱片公司开始录音，包括足称经典的普罗科菲耶夫钢琴独奏作品全集。您对他的研究也展现在2008年出版的著作《普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲》，我很好奇您何时对这位作曲家产生兴趣？他是您的最爱吗？

贝：普罗科菲耶夫是我认识20世纪音乐的窗口。我父母喜爱音乐，但他们的品味很保守，于是普罗科菲耶夫成为我所知道的第一位非传统风格的作曲家。从学生时代累积，我当然学过好些他的作品，但会录制全集，几乎是意外！我的朋友雅尔维（Neeme Järvi，1937—）有天问我，Chandos唱片公司找他录普罗科菲耶夫钢琴协奏曲全集，第二、三号已经找了古提瑞兹（Horacio Gutiérrez，1948—），问我有无兴趣录第一、四、五号。我那时都没弹过，但很高兴地接下邀约。后来Chandos公司对成果很满意，问我还想录什么，我说何不录些普罗科菲耶夫没人知道的小曲子呢？它们很精彩，值得被大家认识。没想到他们竟然反问：“何不干脆录全部呢？”这下我可吓到了，斟酌了好一段时间才答应，但先从奏鸣曲开始。我想我刚好赶上时代：那时CD正开始盛行，唱片公司有意愿把所有曲目重录一遍，也乐意支持大胆的全集计划。

焦：您怎么看作为钢琴家的普罗科菲耶夫，他演奏会的曲目设计？我们能从中观察到什么吗？

贝：我觉得很有限。他自己说过，为了不想吓跑美国的听众，他安排了一半传统、古典的作品，怎知还是高估听众的接受度了。像拉赫玛尼诺夫那样，以传统作品为主，只放一两首自己的作品，才是最受欢迎的做法。我觉得他的曲目设计主要是商业考量。

焦：普罗科菲耶夫自己的演奏风格，和他之后喜爱的演奏者有相当大的不同，您怎么看这样的变化？

贝：普罗科菲耶夫作品的演奏风格，在20世纪经历了很大的转变。以他所在的环境，我想可以清楚地分成俄国风格和苏联风格。俄国风格

追本溯源，不只可以追到安东·鲁宾斯坦，还可以更往上追。俄国专业音乐训练的出现比西欧各国都慢。最早的俄国音乐家，几乎都是业余人士或自学成才。柴科夫斯基一边教对位法，一边还在上课，他对自己教的并没有十足的信心。如此背景反映在演奏上，就是俄国传统始终有一部分是相当亲密、轻描淡写、宛如在自家的风格。李斯特第一次到俄国演奏，格林卡就曾毫无保留地表现出他的厌恶，认为费尔德（John Field，1782—1837）柔和的演奏远比李斯特完美。到普罗科菲耶夫的时代，俄国风格已经改变不少，他也以打击性的声响闻名，但我们听他留下的录音，还是可以感受到旧日俄国风格的美好，是充满弹性而有底蕴，抒情且轻盈的演奏。普罗科菲耶夫在1942—1943年停止公开演奏，但他对演奏家仍然熟悉，尤其是吉列尔斯和里赫特。这两人相当不同，而他更喜欢后者。普罗科菲耶夫写钢琴曲的时候，心里是否想着他们的演奏？普罗科菲耶夫喜爱的演奏风格，是否也因时代递嬗而改变？这的确可能，但也可能这只是当时他所能接触到最好的演奏者，而他们的风格是这样。

焦：整体而言，是什么创造了苏联风格？国际比赛吗？

贝：我想甚至在比赛之前。那是从1920年代就开始不断宣传的新时代“苏联人”形象，一种强壮、有信心、绝不自我怀疑的形象。反映在音乐上，苏联演奏家不只要有铜墙铁壁一般的坚固技术，音乐表现也愈来愈直截了当。肖斯塔科维奇指导儿子马克辛指挥，就说站在台上要像士兵站在前线，要精神抖擞、有力，不可以有任何自我怀疑。当然，比赛也是重要因素。对苏联音乐家而言，得奖不只是得奖，而是得到更好人生的机会。只要在国际大赛得名，就有机会出国演奏，可以买到苏联境内买不到的东西。但如果比赛失利，当局不会给你第二次机会，因此每次比赛都是仅此一次的赌注，没有后路可退。这种孤注一掷、势在必得的心态，符合“苏联人”的形象；当苏联音乐家在国际赛事囊括奖项，得到世界认可之后，这又回过头来强化了这种风格。最后，我们也常见到有时一人就形成一个时代，就苏联风格而言，里赫特正是这样的人物。特别在他年轻的时候，那种强势、有力、火山爆发般的演奏，让全苏联为之疯狂。虽然我并不在内，但不可否认，他确实是那一整代苏联人的音乐偶像。

焦：就您所知，是否有任何普罗科菲耶夫在苏联的演奏录音留存呢？众所周知，他为其《第六钢琴奏鸣曲》作了广播首演（1940年4月8日），这不可能没有录音存在吧？如果有录音，我们就可比对他自己的演奏风格，是否后来也出现变化……

贝：很遗憾，就我所知还真是没有。有时就是这样讽刺，愈是觉得该有的，就愈是没有。或许当年有人从广播翻录了下来，像残存的巴托克演奏自己的《第二钢琴协奏曲》的录音。但经过“二战”浩劫，如此录音是否还能留到今日，我实在不抱希望。

焦：您在莫斯科音乐学院的老师辈，怎么看从俄国风格到苏联风格的转变？

贝：我的学长告诉过我一个故事。米凯兰杰利首次到莫斯科演奏，并没有造成轰动。多数听众不喜欢他，觉得冰冷又疏离，无法欣赏他精湛之处。隔日奥伯林上课，问了某学生是否喜欢昨晚的演奏。学生说他认为弹得极好——忽然，奥伯林用很大的音量对旁听的学生说：“是啊！我也觉得如此。但在我们国家，有很多人认为钢琴演奏，就是把一块木头砸到音乐厅里！”我想这忠实反映了老一辈的想法。

焦：以此而言，肖斯塔科维奇的演奏风格也更属于俄国而非苏联。整体来说，我们在何种程度上可以参考他们的演奏？

贝：我们可以从中得到一般性的整体印象，但不要模仿。说实在话，既然我们都不能完全解释自己的行为，作曲家也是人，我们也不该期待他们会完全一致。我在准备录制肖斯塔科维奇《钢琴五重奏》的时候，想说要尽可能遵照作曲家本人的演奏。他留有录音室与现场演奏两版录音，都是和贝多芬四重奏团的合作，速度差异相当大，和谱上的速度指示也不一样。为什么会这样？这两版演奏之间发生了什么事？哪个更是肖斯塔科维奇真心想要的？我真的不知道。普罗科菲耶夫《瞬间幻影》（*Vision fugitive*，Op. 22）第五首，谱上第8小节写了踏瓣用到底（Ped. al Fine）。这一段是写在升F大调上的G大调，踏瓣可以把和声混在一起，像狂欢节一样，效果非常好，但在录音里普罗科菲耶夫却没有用。为什么呢？是因为录音环境，还是钢琴，还是普罗科菲耶夫改变了想法？又如勃拉姆斯有份弦乐四重奏的首演乐谱保存至今，上面许多指示和印刷乐谱不同。这是勃拉姆斯在排练过程中有了新想法，还是只是给首演团员的指示？比方说大提琴拉得不够大声，所以他才把谱上的“中强”改成“强”？我想我们永远不会有答案。

焦：您的录音作品很多，不只俄国作曲家，还有德彪西、雅纳切克、凯奇，甚至乔普林（Scott Joplin，1869—1917）的拉格泰姆！我非常好奇您如何面对这么多挑战，要钻研这么多种不同的音乐风格与语言？

贝：你说对了，正是因为这是挑战，所以才吸引我。当然，我不会演奏我不喜欢的音乐，不会为了挑战而挑战。对于我喜欢但不曾接触的，还得花非常多时间克服的，我总是很有意愿测试自己的能力。以乔普林的拉格泰姆来说，我发现演奏它的绝大多数不是白人，不然就是爵士音乐家。我是白人，还是来自俄国的古典音乐家，也喜欢这些音乐。因此我想以古典钢琴家的角度来审视，看看会有什么成果。

我必须说结果还蛮有意思的！

焦：在演奏之外，您也是卓越的老师。我看过您教课，无论什么问题，技术的或音乐的，您都可想出解决方法。您本来就对当老师感兴趣吗？

贝：其实，我从来没有想过要以教学为职志。之所以当了这么久的老师，完全是因缘际会，而非我自己的追求。我最乐于从事，也是个人志向之所在，是担任演奏家。不过，我觉得这或许反而是比较健康的态度。有些老师只是老师，他们把心思都放在学生身上，但只是希望学生“成名”。于是学生被逼着参加比赛，即使他们身心都没有准备好。这些老师不管学生的艺术发展，不管他们能否独立思考，一味强加自己的意见给学生，好让他们在比赛获奖，让自己成为名师。我完全没有这样的企图。我对学生的兴趣不只在音乐，也在为人。我希望学生是好的音乐家，也希望他们是好人。毕竟，音乐不会说谎，也没办法说谎。

焦：随着CD市场崩毁，许多传统古典大厂也变得荒腔走板，为没有音乐素养与演奏能力的人发唱片。这创造出许多坏例子。以您这么多年的教学经验，相信一定遇到不少很有才华却得不到瞩目的学生。看着那么多不够资格的人，唱片一张张发行，学生可能彷徨、沮丧，可能自甘堕落，放弃希望，您如何安慰他们？

贝：有所为，有所不为。我乐见学生事业成功，但有些事根本上就是错的，无论如何不该为了成功而做，比方说做和音乐无关的事，甚至降低、减损音乐意义的事。我确实有些学生，不把心放在音乐上，只顾着想演奏时要用怎样的姿势、手要怎么摆，还以录像不断“精进”这些动作。我对此感到厌恶。的确，有些非常成功、有名的音乐家，他们的成功与有名和音乐一点关系都没有；也有很多确实有才能的音乐家，心都放在音乐以外的事物。然而，我教给学生的，只有“忠于音乐”。这是首要，其实也是唯一的考量。如果他们无法获得成功的事业，我并不会因此而看低他们。音乐说到底是良心事业。

焦：现在亚洲应该有全世界最多的古典音乐学习人口，您如何看待这样的时代？

贝：亚洲的古典音乐发展，和欧洲与美国都不同。在欧洲国家，古典音乐的人口组成是金字塔：最底层是古典音乐的爱好者，对古典音乐有基本认识的人；中间是和古典音乐相关的人；最上层、人数最少的，是古典音乐的学习者，而他们多数来自喜爱古典音乐的家庭。但在亚洲某些国家，却是倒金字塔：喜爱古典音乐、对古典音乐有基本认识的人，数量相当少；学习古典音乐的人，竟非常非常多。这大概是人类史上仅见的现象。如此结构接下来会怎样，说实话我真不知道。我希望仍然有翻转的可能：学习古典音乐的人都能够欣赏并喜爱这门艺术，也带动更多的人喜爱与欣赏。

焦：在访问最后，我很好奇您长期演奏、教学、著述、策划音乐会，都获得卓越成绩，接下来对自己有何期许？还有什么挑战想要迎接？

贝：我现在已经来到我职业生涯的晚期。作为演奏者，我容许自己在不违逆作品精神、也不标新立异的情况下，在音乐里表现更多的个人情感与见解，容许自己随着心意而走，追随吸引自己的作品。比方说，我一直很喜欢德彪西，以前也录过，可是我最近录他的《前奏曲》和《版画集》，发现对他的感觉和以前完全不同了，能用全新的观点来审视、感受他的音乐，演奏也变得相当个人化。我一直都喜爱勃拉姆斯，但最近几年我很强烈地感觉到，自己和他作品的连结，非常特殊、亲密。这些感觉都从我内心自然而出，而我了解到，这是来自我这一生对各种音乐的探索，于我的内在不断积累、发酵之后，在这个年纪所涌现的醇酿心得。对此我有种欣慰感。我一直都是这样：当我专注于某一种风格，我内心就会渴望另一种。终于，经过所有的好奇、所有的研究，感性理性来来回回走过多遍之后，我来到了现在这个阶段。我会珍惜时光，持续探索作曲家要说的，以及他们作品和我的关系。

维阿杜

Vladimir Viardo, 1949—



1949年11月14日生于高加索山区，维阿杜6岁开始学琴，14岁至莫斯科格涅辛音乐学院就读，进入莫斯科音乐学院后成为瑙莫夫的学生。他曾获隆—蒂博大赛三奖，1973年于第四届范·克莱本大赛夺冠更打开其国际演奏事业，不久后却被当局禁止出国演奏长达十三年。他韬光养晦，拓宽曲目并磨炼技巧，在苏联重新开放出国演奏后立即赢回国际名声。维阿杜音色丰富多彩，也涉足指挥与管弦乐编曲，是多才多艺的音乐名家，也是著名的教育家，现任教于北得克萨斯州立大学音乐学院

（University of North Texas College of Music）。

关键字：高加索山 瑙莫夫 教学 俄国钢琴学派 戈登维瑟 涅高兹 技巧 语言与音乐 诠释 误读与误判 梅特纳、范·克莱本大赛 苏联政治与文化菁英 德彪西 拉赫玛尼诺夫（《第三钢琴协奏曲》、演奏风格） 肖斯塔科维奇《第二钢琴奏鸣曲》

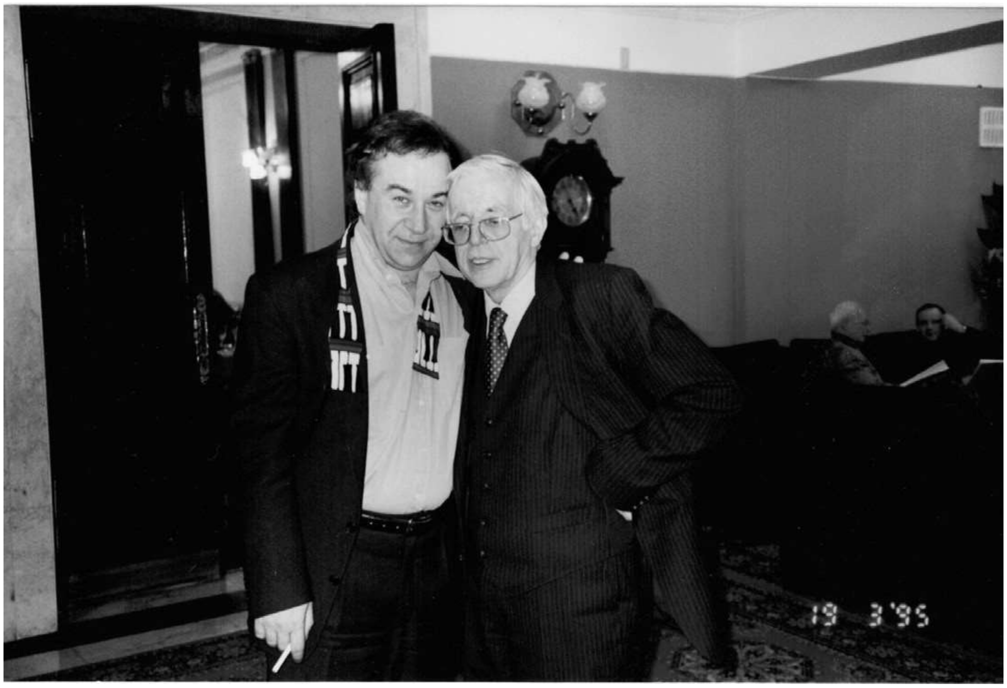
访谈时间、地点：2018年1月，高雄

焦元溥（以下简称“焦”）：您出生在黑海边的高加索山区，我很好奇您的家庭背景，以及当时如何学钢琴。

维阿杜（以下简称“维”）：我父母本来在莫斯科，但第二次世界大战后食物短缺，于是他们投靠我爷爷奶奶，住到山里，爷爷负责打猎——我记得山里冬天总是大雪，我们吃野熊肉度日。我对音乐的第一印象，是听了广播——我到现在都记得，自己整个人呆滞不能动的感受。这被我外婆发现了，她就要我学钢琴，从6岁开始每天练四小时。我外婆来自非常有文化的医生家庭，和贵族也有往来，社会地位很高，但她也因为政治因素在斯大林时代坐了九年牢。即使在狱中，她仍不改其志，持续争取犯人权益，牢里的人都很尊敬她。但也因此，她虽然很有文化，还会说法文等外语，却也融入了监狱习气，讲话很江湖味。我不想练琴，她就每天打我，我每天哭。家母是声乐家，一辈子长期在外巡回演出，好不容易回家，看到我天天哭，就叫我别学了——然而这下子却是我和母亲说，不，我还是要继续学。

焦：看来最初的悸动还是帮助您撑过了辛苦的练习。不过我猜您的进展一定很快。

维：的确，我学琴三个月就开了音乐会。到了14岁，妈妈发现Zaporizhia（我和外婆居住的城市）对我的音乐发展没有更大的帮助，认为我该接受更好的教育，就给我买了张机票，我就这样一个人飞到莫斯科。她在那边有认识的人，做了些安排，而我很幸运能成为瑙莫夫的学生。我先和他夫人瑙莫娃（Irina Naumova）在格涅辛音乐学院学习，但瑙莫夫也会来指导；后来我考进莫斯科音乐学院，正式进入他班上。和瑙莫娃学习时，有几次在我上课过程中，她会突然说：“这跟Liova[1]的动作一模一样，他也会这样弹！”似乎在成为瑙莫夫的正式学生前，我和他在音乐上已经有一种默契。从我到了莫斯科后，瑙莫夫一家就把我当成他们家中的一分子，一直持续至今，到他的外孙。基本上俄国教育是家庭式教育，老师把学生当成孩子，诚心付出一切。



与恩师瑙莫夫（Photo credit: Vladimir Viardo）

焦：我想这也是一种潜移默化的教育，学习不只在上课，也在生活。您在莫斯科音乐学院就担任过瑙莫夫的助教，现在也是著名的教育家，可否谈谈您在教学上的心得？

维：在教学生涯中，我体验到好老师并非一切，学生也要“有天分当学生”，教学才会成功。教学真是得从做中学的艺术，我至今仍然不断思考与学习新方法。这几年年轻亚洲钢琴家崛起，我发现亚洲学生最大的问题，在于他们都非常尊敬老师，也非常听话地照老师给的想法弹。但我的教学方法是激发他们的音乐创造性并且启发想象力。学生不能只是依样画葫芦，必须完全消化老师给的想法，再度创造出属于自己的音乐。我常说，弹琴并非照本宣科，照谱上写的做就可以。我们像是第二个作曲家，根据作曲家给我们的讯息（谱上的记号），通过我们的情感和想象力，把曲子还原给听众。我担任助教的时候，有位学生弹了普罗科菲耶夫的奏鸣曲。在上课过程中我给他几种可能的诠释方式，他也把我教的全都做到了，但在音乐会当天，他弹得特别好，却不是我教他的那几种处理方式。我非常兴奋地到后台问他：“你弹得太棒了，你做了什么呀？！”学生看着我，突然愣住了，然后说：“啊！我……我也不知道！”在那一刹那，我非常非常高兴，抱着他亲了他一下，因为他在台上当下的演出，是他消化了我给他的信息，然后以自己的创造性和想象力再呈现出的成果！这是教学结果中最好的呈现。

焦：您在莫斯科音乐学院的时代，戈登维瑟、伊贡诺夫、涅高兹和芬伯格这四大派别的影响，是否还相当显著？您怎么看这样的传统？

维：仍然重要，我很珍惜能有这样的传统。四人中个性最鲜明、彼此也最不同的，就是涅高兹和戈登维瑟。涅高兹可以说是“酒神派”：演奏前要努力理解分析作品，将其内化成自己的语言；到了台上就不能再想分析，必须让音乐自发地表现。相较之下，戈登维瑟就是“太阳神派”，更讲究理性严谨。戈登维瑟的技巧大概不算非常出色，想想拉赫玛尼诺夫第二号《双钢琴组曲》就知道了：第一部是拉赫玛尼诺夫写给自己弹，相当困难；第二部给戈登维瑟，相对简单。但我对他有相当高的崇敬。大家都该看戈登维瑟编校的《贝多芬钢琴奏鸣曲全集》，充满诚实而有见地的观点。我也推荐他的日记：虽然有些内容现在政治不正确，比方说对女性的揶揄，但许多篇章仍能让我们知道，作者是感性、真挚又充满人性光辉的艺术家。和这两位比，芬伯格的面貌就显得模糊，不过我们还是能从他的演奏、改编与作曲中了解他。总之，关于这四大派别，我会说是他们四人的特质，形成了四种派别。其次，他们的学生也会形成类似概念，让派别性格更为明显。但无论如何，我认为这是同一信仰的不同宗派，彼此没有冲突，为音乐服务的核心理念并无二致。

焦：您怎么看瑙莫夫所承传的涅高兹学派？我相信他们还是有相当不同之处。

维：当然。瑙莫娃也是涅高兹的学生，她说：“就像你不会完全是瑙莫夫，瑙莫夫也不会完全是涅高兹。”涅高兹采用大班课、公开讲座方式教学，非常仔细，旁征博引，甚至更是美学与哲学的讨论；瑙莫夫非常热情，像是一个烈火燃烧的引擎，把音乐从学生心中逼出来，最后让学生也拥有这样的引擎。我现在教学也是一样，在上课过程中，我全心投入我对音乐的情感，就像在台上演奏一样。通过如此情感投入的过程，我希望能点燃学生的想象力，激发他们的情感回应，并且训练学生能最后不需要我的帮助，能以自己的想象力去演奏。此外，瑙莫夫以前也学作曲，有非常好的解析头脑。他能深入作曲家的心，看出作品哪里多了或少了，哪里又和其他作品呼应。这非常不容易，也成为他独到卓越之处。

焦：您怎么看涅高兹的演讲稿？

维：很精彩，但文字本身并不完备。记录的人把他的讲课内容整理出来，甚至逐字听写，但没有把讲话语调与方式也记下来；这可能造成

很多错误。尤其俄文这种语言，“说什么”和“怎么说”都很重要，语调里面所包含的意义不会比文字要少。

焦：您拥有非常杰出的技巧，也很会教技巧，可否谈谈您在这方面的心得？

维：我从来没有单独想过技巧。我所做的，只是以最经济、最低限度的活动来达到我要的效果，而且要整体的效果。技巧的概念不断发展。李斯特的学生布瓦西耶（Auguste Boissier，1802—1867）写了一本《钢琴教师李斯特》（*Franz Liszt als Lehrer*），提到李斯特年轻时最重要的技巧练习，就是重复弹八度——不是几分钟，而是几小时！难怪李斯特可以看那么多书，因为他就是边练边看。不只是他，当时卡尔克布雷纳（Friedrich Kalkbrenner，1785—1849）写的演奏法，也要人连续弹很久很久，锻炼出钢铁一般的肌肉与手腕。这就是把弹琴当成运动，技巧就是强韧有劲又持久的力道。但肖邦出现之后，李斯特认识到钢琴能歌唱，能充分表现旋律美感，他的演奏与作品也因此改变，技巧的概念变得更加丰富。很可惜，钢琴演奏发展到今日，很多人心中的技巧，仍然只有快速和大声。请看看勃拉姆斯的《51首钢琴练习》——若想诚实做到谱上要求的，奏出种种圆滑奏，那才是技巧的巅峰，大概没有更难的挑战了。技巧之难在于全面。各种技巧像是一座座岛屿，要各自掌握并不特别困难；难的是建立岛屿之间的桥梁，如何连结与融合。最后，钢琴家要找出属于自己的演奏方式；不要过度，要用事半功倍的方法练习。唯有身体放松自由，音乐才能真正放松自由。

焦：您的歌唱句法非常迷人，想必对此一定格外有钻研。

维：瑙莫夫对此教得很好，但我在28岁那年，又因为一些事的启发让我更思考如何以钢琴歌唱。基本上这是速度、距离与演奏重量三者的调和：如何运用身体弹出厚实且优美的声音，如何拿捏按下琴键与琴槌击弦之间的微妙时间差，以连奏延伸出悠扬的歌唱句。但我觉得真正的歌唱，是一种开放灵魂的状态，否则歌唱仍然很制式化。要达到这点，至少对我而言，我无法演奏自己不爱的作品。

焦：您的歌唱句法还包括了语气细节，以及语调与音乐旋律的结合。这属于您之后的体会吗？

维：这更来自对作曲传统的研究。音乐创作充满了人的语调。比方说巴赫的作品，里面种种音型，向上向下，抑扬顿挫，都是说话语气与声调的音乐化身。许多学者对比他的清唱剧歌词与旋律，整理出很多心

得。当时德语区也有著作，讨论音型、旋律与语调的关系。这是音乐创作的基本道理，是西方音乐的共同语汇。比方说我首演的卡拉玛诺夫（Alemdar Karamanov，1934—）第三号钢琴协奏曲《圣母颂》（*Ave Maria*），全曲基于一个简单的下行二度音程。长久以来，这个音型表示叹息，此曲也不例外。如何正确判读，表现适当的语气意义，这来自乐感，也来自知识。

焦：以往对于能否以钢琴演奏巴赫，支持方的一大论点就是羽管键琴如果不能表现强弱，那该如何表现巴赫键盘作品中理当有轻重不同之处？叹息音型就是非常好的例子。

维：我还可以告诉你一个重要事实：我们知道巴赫当年曾对钢琴制造家席伯曼（Gottfried Silbermann，1683—1753）的钢琴严词批评。那是最早的钢琴之一，但他后来的产品已经获得巴赫认可。巴杜拉——斯科达在莱比锡图书馆找到一份记录，巴赫曾经以钢琴演奏他的《d小调键盘协奏曲》——如果他不喜欢，他不会用来公开演奏。事实上巴赫也偏好能够表现些许程度强弱的古钢琴（clavichord），表示强弱分别对他而言非常重要。

焦：您对音乐诠释持怎样的概念？

维：我不是很喜欢诠释这个词；我觉得所谓的音乐诠释，其实更接近语言翻译。好的翻译要能表现作品的精神意义，不是只呈现形貌。有位俄国翻译家把许多唐诗译成俄文。他会中文，我相信译的成果每个字都很正确，可是无论是李白、杜甫还是王维，被他翻译之后，全都不是诗了。可见翻译诗需要能懂原作意思，更要有创造性与诗意。演奏音乐也是如此。把音符演奏出来，只是翻译了字，乐曲精神并不因此出现。然而，若以充满创造性与诗意的方式来翻译，不同翻译者的成品必然不会相同，甚至有很大差异，读者应该要能理解并欣赏这样的不同。音乐也是如此。

焦：但以创造性和诗意来翻译，分寸拿捏不好就会落入翻译错误或过度解释。

维：这是个问题，但什么是错误呢？如果错误仍有自圆其说的道理，那也是有价值的误读，错误就变成正确了。比方说古尔德，他的演奏都是“错”的；但也因为都是“错”的，最后就变成“对”的。不过这只是说我们不该害怕犯错，并不鼓励哗众取宠，刻意误读。如果要选择，那我当然希望正确。我很喜欢追本溯源，知其然也知其所以然，认识每个

字词的原意。比方说洛可可（Rococo）。这个词是指室内的装饰，而不是室外；室外就是巴洛克。你可以说一件家具或室内设计有洛可可风格，但不能说建筑造型是洛可可风格。后来的确有人混用，开始把建筑物的室外装饰也用洛可可形容，但那不会是以前人的用法，不是柴科夫斯基那时代人的概念。因此当柴科夫斯基写《洛可可主题变奏曲》（*Variations on a Rococo Theme*，Op. 33），你必须了解他心中的洛可可究竟是什么。

焦：这种追根究底的精神，一定也让您找出许多乐谱上的误印或错误。

维：我教给学生最重要的一项，就是要主动发现问题，不要被动接受指令，包括乐谱。比方说很多人对舒伯特作品中的一些重音记号（＞）感到困惑，不知道为何要强调那些音。如果我们审视手稿，就会发现很多情况其实是把“渐弱”误看成重音记号。以前为了省墨水，不少作曲家的渐弱都写得很短，不只舒伯特，肖邦也常这样。但重音和渐弱实在差很多，乐谱编辑者要能察觉问题并查考手稿，演奏者也该觉得怪异，可以主动查考。此外，相同的记号，在不同段落也会有不同意义。比方说断奏（staccato），绝不会只有一种奏法。像贝多芬《第三十一钢琴奏鸣曲》第一乐章第12小节起的右手分解和弦，谱上有断奏记号，但不是要弹成跳音——这段弹成跳音能听吗？

焦：您心目中好的乐谱版本应该如何？

维：以肖邦为例，艾凯尔主编的波兰国家版很好，但不是最好的版本。它最大的问题，就是面对肖邦各种不同写法，艾凯尔替你做决定要演奏哪个（些）。真正好的版本，应该像是巴杜拉——斯科达的肖邦《练习曲》，清楚呈现各种变体但把选择权交给演奏者。贝多芬用过三种重音记号，但用法并不一致，有时会混用。如何解读这三种的不同，需要仔细思考。但我不能接受为了印刷方便，就把三种印成一种。编辑者或许想不出好解释，但可以留下信息让读者研究，读者会有看法。

焦：您录制的梅特纳奏鸣曲相当精彩，而我听说您的学生都得练他的作品。

维：是的，而且他们弹过之后会变成不一样的钢琴家。梅特纳的作品很难演奏，织体和层次都很丰富，对位笔法严谨精彩，但也非常合手，对身体和思考都是逻辑清楚的音乐。他没有什么革命性的和声语汇，乐思有时还相当天真、朴实、纯粹，但其中蕴含了后劲极强的力

量。听的当下或许没有很刺激的感受，却能留下持续好几天的印象。梅特纳的人生也告诉你他是怎样的人：他来自文化水平极高的家庭，16岁在音乐学院就读的时候爱上一位小提琴学生安娜（Anna Bratenskaya，1877—1965）。虽然安娜对他也很有好感，但因为梅特纳母亲反对加上因缘际会，最后却成为他哥哥艾米尔（Emil Medtner，1872—1936）的妻子。第一次世界大战时艾米尔在慕尼黑，因为德国后裔身份不能回俄国，加上他们母亲在1919年过世……同年六月，在艾米尔的慷慨同意下，梅特纳和安娜在认识二十三年后，终于结婚了。我想这样的故事，真的解释了为何他的音乐里有天真、朴实、纯粹的感受，也解释了在艾米尔过世之后，梅特纳的音乐开始以降b小调、降e小调、降g小调，充满一堆降调记号又象征创痛的调性写作。

焦：说到梅特纳的家庭，他们的艺文水平与教育程度实在很高，也会多国语言。艾米尔是非常杰出的人类学者、心理分析学者与出版人荣格（Carl Jung，1875—1961）的好朋友，对瓦格纳也很有研究。

维：那是昔日文化人的特色，而且几乎都懂音乐。我曾受邀至托尔斯泰故居为其后人举办家庭音乐会。那次来了四百多人，之后家属带我看托尔斯泰的图书室，里面有各种语言的书籍，还有好多歌剧和交响乐总谱，以及两架钢琴。如果对音乐没有研究，也不会演奏，家里不太可能会有两架钢琴。这显示托尔斯泰对音乐真的相当了解，也花很多心力在音乐上。因此，他绝对有资格写他的音乐观点，即使那相当保守。

焦：您会觉得梅特纳的音乐语言过时吗？

维：音乐风尚来来去去，但见诸历史，只有一种派别从来不曾消失，在不同时代以不同方式存在，那就是浪漫音乐。拉赫玛尼诺夫很浪漫，肖邦很浪漫，巴赫和莫扎特也很浪漫。浪漫是出自人性人情，不是浪漫乐派才叫浪漫派。人虽然创作出种种非人性人情的作品，终究无法否定人类自己，所以浪漫音乐始终存在，像梅特纳这样的作曲家也不会过时。真正会过时的，是全盘否定传统的作曲家。“你对历史开枪，历史将回击以大炮”，革新如果不能建立在过往基础之上，终将为人遗忘。

焦：您怎么看梅特纳自己的演奏？

维：他当然是很优秀的钢琴家，我尤其喜爱他和舒瓦兹科普夫合作的歌曲，还有他演奏自己的《第二钢琴协奏曲》；第三号我就没那么喜欢了，弹得过快，有些机械化。至于他弹的贝多芬《热情》奏鸣曲……

嗯，我叫学生该避免的一切，他大概都弹了。

焦：您在隆—蒂博大赛获奖，又荣获第四届范・克莱本大赛冠军，可否说说当年参加比赛的心得与情况？

维：以前比赛没有现在多，所以每个比赛得到的关注也比较大。苏联时代出国参赛的甄选仍以演奏能力为主要考量，但也必须得到当局的政治认可，有些情况也有政治考量。比方说某年选了位亚美尼亚籍的参赛者，那就一定也要选一位格鲁吉亚籍的，不然摆不平。我还是尽可能把比赛演奏当成表演，心里也没有“对手”。我非常不喜欢有人把比赛看作你死我活之事，要“打倒对手”。我从来不这么想。

焦：作为苏联代表，参加国外比赛必然很有压力吧？

维：我准备比赛当然会紧张，参加范·克莱本尤其紧张，压力大到掉了很多头发。但不只选手压力大，代表苏联的评审压力也很大。我参加范·克莱本大赛的时候，马里宁（Evgeny Malinin，1930—2001）是评审。那时选手的演奏时间比现在少，而我选了李斯特的《葬礼》（*Funérailles*）。马里宁要我直接从中间开始弹，怕我没展示到八度就得下台了。

焦：范・克莱本大赛第一届的冠军本来应是彼得罗夫（Nikolai Petrov，1943—2011），但金主不愿把首奖颁给俄国人，最后他只得第二。您是该赛首位得到冠军的苏联钢琴家，照理说当局应该好好宣扬，怎么最后竟有十三年时间不让您出国演奏？

维：其实这正是原因。就是因为得到范·克莱本冠军太珍贵、太轰动，这引起太多人嫉妒。我在苏联也没有打点关系与送礼，见到不平之事也都直说。比方说以前有人会到莫斯科音乐学院给教授们“上课”，告诉这些顶尖音乐家什么是艺术或音乐该怎样。我批评过这种荒谬事，显然没和当局站在同一边。再加上我的寄宿家庭主人海德女士（Martha Hyder，1927—2017），当时的范·克莱本基金会主席，她跟美国白宫政治高层和商界都有紧密关系，但行事实在过分高调，比方说她居然让美国奥兹莫比尔车厂（Oldsmobile）的老板千金，送了一辆车到莫斯科给我！这不只让眼红的人更难以忍受，还让苏联当局怀疑我可能成为美国情报员。



与范·克莱本（右）以及前范·克莱本基金会主席海德女士（中）（Photo credit: VladimirViardo）

焦：您没有想过要移民出来吗？

维：我有想过，但很多原因让我留在苏联。首先，我不想离开瑙莫夫。那时音乐学院里有些斗争，某些教授专门挑他学生的毛病。我留在那里至少可以保护他，由我出面和这些人理论。再者，我对移民到西方有些疑虑。去旅行演出是一回事，真正定居在外是另一回事。最后，我舍不得苏联的听众。这不是说我眷恋掌声，而是其中真有对音乐充满赤诚的人。以前索夫罗尼茨基演奏的时候，台下就充满这样的人。哪怕整场他都表现不好，只要有一句福至心灵的神奇演奏，他们就心满意足，甚至为此疯狂。到我的时代，这样的人仍然存在，而我也真心为他们演

奏。

焦：那时苏联仍有许多让世界为之震撼的文化人与艺术家，您会如何形容那个时代的文化氛围？

维：真的很独特。政治与言论的箝制控管，导致人们缺乏鸣放的方式，因此许多人更追求内在生活，追求心灵世界的美好。这使艺术家更琢磨于艺术，也使艺术始终有欣赏者。外在世界愈没人性，人们内心就愈期盼人性；外在愈虚假，内心就愈渴望诚恳。另一方面，也因为行动自由受限，多数文化艺术人才不能出国，大家都留在国内的结果，就是竞争极为激烈，总是在比武较劲。无论来自哪一种动力，最后就是形成极高水平的文化菁英。回想那个时代，我其实心存感激。我不能懈怠，必须时时精进。虽然不能出国，但我在国内演奏并未受限。我没有浪费时间，还练了三十七首协奏曲。

焦：当您终于能重回美国演出，在卡内基音乐厅的独奏会中弹了德彪西《前奏曲》第二册。您在苏联与美国都录过德彪西，演奏相当精彩，想必对他有所偏爱。

维：很多人说俄国钢琴家不太弹德彪西，但我觉得我很能和他共鸣，尤其是我能感受到他所受到的俄国影响。他年轻时当过梅克夫人的家庭三重奏成员，获得许多乐谱。穆索尔斯基那些听来很好，实际上违反传统作曲规则的乐曲，给他很大启发。从穆索尔斯基和里姆斯基——科萨科夫的书信往来，我们知道穆索尔斯基其实不懂这些规则，但这反而让他的才华自由发展，开创出新天地。德彪西从他的作品中学到很多，特别是那些打破传统的写作。里赫特说德彪西发现的世界就和巴赫发现的一样多，我很同意这个看法。

焦：您那次美国行也录制了拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》。这是我心中此曲最佳演奏之一，可否谈谈您的演奏想法？首先，您怎么看拉赫玛尼诺夫与霍洛维兹那样非常快速的演奏？

维：那很刺激、很精彩，但我不喜欢。首先，乐谱上并没有指示快速度。第一乐章是“快板，但不过分”（Allegro ma non tanto），第三乐章只给了二二拍的指示（Alla breve），并没有说要快速或急速。当然二拍的自然律动，也不会让这段太慢，但不至于快成急板。我觉得拉赫玛尼诺夫之所以弹得那么快，和他在录音里删了很多段一样，就是怕人不耐烦。一如那个著名故事，只要听众咳嗽一多，他弹《柯瑞里主题变奏曲》就省一段变奏。这是他的心魔。我不觉得此曲过长，也不删减，除

了华彩乐段高潮处的两小节；那里我觉得不是过长，而是有点歇斯底里了。

焦：拉赫玛尼诺夫写了长短两种版本的华彩乐段，他演奏短版，您选择了长版。

维：这很可能也是他怕人不耐烦，但我觉得长版比较好。拉赫玛尼诺夫的作品常有很好的比例，接近黄金分割。长版华彩乐段最后高潮的落点更靠近黄金分割点，效果更好。

焦：您喜欢拉赫玛尼诺夫的演奏吗？

维：那不是我最喜欢的演奏，包括他演奏他自己的作品。整体而论，我觉得轻了些，表达也比较表面化。作曲、演奏、聆听的方式都在改变，而我的品味属于现在这个时代，认为他的音乐可以更有重量、更深刻。此外，从录音中我们可以知道，在拉赫玛尼诺夫的时代，除了快速段落，演奏者的速度都有相当的来回波动，常以速度改变来做表情，也有很多左右手不对称的奏法。这用得好很迷人，但对我而言这也属于过去。我会以稳定的速度、合拍的双手来表现我想说的话。

焦：不过有些时候，“轻”反而才能“重”。

维：正是，但目标要放在如何达到重，那轻也不是一般意义的轻。很多作品如果刻意做出语气或表情，反而无法深刻，表现又变浅了；通过节制，让音乐的作用力直接让听者承受，反而能够激发更强烈的回响。比方说弗兰克的《前奏、赋格与变奏》（*Prélude, Fugue et Variation*, Op. 18），演奏者做得愈多，听众愈不感动；弹得云淡风轻，听众眼泪就掉下来。拉赫玛尼诺夫演奏他改编的柴科夫斯基《摇篮曲》（*Lullaby*, Op. 16-1）也是一例。我真不觉得像他那样，以那么多表情、速度波动那么大的方式演奏，会是最好的方法。他大可让音乐自己说话。不过这和听众素质也有关系。如果只是看热闹，演奏者只得弹出夸张语气，甚至还得有夸张动作。



与里赫特（右）（Photo credit: Vladimir Viardo）

焦：您在《第三钢琴协奏曲》第一乐章发展部，主题时而强调左手，和高音部旋律形成对话效果，如此处理在长版华彩乐段也重现。我认为这就是非常好的例子，以富有巧思的调整增加了音乐的层次，但本质上并未更动什么。

维：感谢你的美言。就管弦乐法的角度，如果作品素材重复且未改变，那演奏或配器要变化；如果作品素材重复但改变了，演奏者就照谱呈现改变，不要另外多加变化。我也以这个准则审视我演奏的作品。说到“拉三”，有次我和里赫特讨论到，他说：“这是非常好的乐曲，只有一件事不好，那就是主题。”嗯，他真是特别的人啊。

焦：管弦乐法也是您最近几年来的兴趣，将勃拉姆斯《第三钢琴奏鸣曲》和肖斯塔科维奇《第二钢琴奏鸣曲》都编成管弦乐。可否谈谈后者的第二乐章？那真是令人困惑又迷人的音乐。

维：我对它的感觉，像是一个人忽然从黑暗的房间中醒来，不知身在何处，一切都是新的，要重新适应。这里面有作曲家对世界的忧虑，深沉的不快乐。这个乐章不能解释，只能感受，但这正是音乐的意义，音乐就是能说那些无法言说之事。梅西安的《八首前奏曲》的第五首，标题是《不可说的梦之声》（*Les sons impalpables du rêve*），就是写这种不可说的感受。肖斯塔科维奇的音乐和哲学很像，能从简单事物中看

到深邃，也尽可能往深邃处探索。

焦：最后，可否谈谈您的艺术观？

维：我觉得世界与人是合而为一的整体，和中国道家思想很像，但俄国也有这样的概念，地质学家维尔纳斯基（Vladimir Vernadsky，1863—1945）就提倡过“人类圈/智能圈”（noosphere）理论。艺术无法分析，但可以感受，虽然不可说，并不表示不存在或不重要。“人生短暂，艺术永恒”（Ars longa, vita brevis）像是我的座右铭，音乐也像是我的宗教。我仍然希望能以音乐改变人：只要有人能因为我的演奏而忘掉世间羁绊，得到灵性的舒展，那就是我最快乐也最有成就感的事。

注释：

[1]俄文中瑙莫夫的中间名字的简称。

鲁迪

Mikhail Rudy, 1953—



1953年出生于乌兹别克的塔什干，于乌克兰长大。他几乎自学成才，进入莫斯科音乐学院后和费利尔学习。他于1975年得到隆—蒂博大赛冠军，1977年至巴黎演出时寻求政治庇护，自此定居法国。鲁迪才华洋溢

而充满创意，除了是活跃的独奏家与室内乐名家，他在广播电视上也深具贡献，包括独到的斯克里亚宾、勃拉姆斯、希曼诺夫斯基、雅纳切克等作曲家专题，还从事实验电影、戏剧制作、与画作或视觉效果搭配的钢琴演奏等等，是最多才多艺的音乐家之一。他创办并担任圣里基耶音乐节 （Festival de Saint-Riquier）艺术总监长达二十年，著有法文自传《一名钢琴家的小说》（Le Roman d'un Pianist）。

关键字：自学 费利尔 李斯特奏鸣曲 改编曲 隆—蒂博大赛 投奔自由 梅西安 萝丽欧 斯克里亚宾 罗斯特洛波维奇 夏加尔 雅纳切克 卡拉扬 杨松斯 拉赫玛尼诺夫钢琴协奏曲 拼贴与融合

访谈时间、地点：2004年1月，台北；2005年5月，巴黎

焦元溥（以下简称“焦”）：听说您的学习经历在苏联堪称“异类”，可否谈谈呢？

鲁迪（以下简称“鲁”）：我在乌克兰的顿涅茨克（Donetsk）长大，普罗科菲耶夫也在这附近出生。顿涅茨克主要以矿产出名，算是乡下，自然没有什么显赫的钢琴老师，我也没有正规的学习。虽然我学琴有老师指导，但仍以自己摸索为主。我想我大概是现今出身于苏联钢琴教育系统下的钢琴家中，唯一未在中央音乐学校或格涅辛学校待过的。

焦：然而，您还是10岁就和乐团演奏格里格《a小调钢琴协奏曲》，也早早就报考了莫斯科音乐学院。

鲁：是的。我16岁就去考，确实算是很小。我当时没想太多，只是想去见见世面，看看自己弹得如何。怎知一去考试，反而成为话题。我那时心想，既然要考莫斯科音乐学院，就要弹自己最喜欢的曲目，所以我弹了勃拉姆斯《亨德尔主题变奏曲》（*Variationen und Fuge über ein Thema von Händel*，Op. 24）。谁知道那时莫斯科根本没人弹它，我成了罕见的异类！此曲已经很冷门了，而我另一首自选曲是斯克里亚宾《第十钢琴奏鸣曲》，更让评审大感惊奇，想说这奇怪的孩子是从哪里冒出来的！

焦：在16岁就能理解并喜爱斯克里亚宾《第十钢琴奏鸣曲》？这真是特别！

鲁：最好笑的是我准备的协奏曲。别人都是弹李斯特第一号或柴科夫斯基第一号这种热门曲目，我却选了谢德林（Shchedrin，1932—）的

《第二钢琴协奏曲》。

焦：如果您选第一号我还没话说，但第二号的音乐风格实在前卫。我真是很难想象您在16岁就那么喜爱它，还在1960年代！

鲁：但我就是喜欢呀！我在音乐会听到这部作品，当下觉得非弹不可，直接跑到后台找作曲家询问何处可以买到乐谱。没想到，此曲还没有出版，我根本无法买。所幸谢德林很鼓励我，所以我以他的手稿复印本来学。那时弹协奏曲是由莫斯科音乐学院的老师伴奏，大家一看到我选弹这首，面面相觑，谁也不想去弹。最后干脆决议我不用弹了，直接录取，分数还是所有考生第一名。

焦：这真是传奇性的入学考故事。那您如何进入费利尔班上？他当时在考试会场吗？

鲁：他这种头牌教授不会来听入学考。不过一听到我是第一名，他就向我招手，我也就进入他的班上了。

焦：费利尔的教学方式如何呢？听说他是非常宽大的老师。

鲁：费利尔主要教音乐，事实上他不太教技巧；能够进入他班上的，都已经是杰出技巧的拥有者，他觉得技巧要学生自己去克服。像我就看过有次他给普雷特涅夫上课，整堂都是讨论，根本没碰到琴键一下。不过，这对我而言倒是相对困难。毕竟我在乡下长大，缺乏像那些莫斯科同学们能在极短时间内练好曲子的能力，费利尔给的功课又多得吓人。为了追上进度，我着实吃了不少苦头。音乐上他确实是非常自由而开放的艺术家。有次他听完我的演奏，说："这和我想的完全不同。但是，你的确建立起完整且逻辑一致的诠释，很有说服力，你就好好照你的想法发挥吧！"遇到这样的老师，学生反而必须自立自强，更努力思考诠释以便能和老师讨论，成为具有独立思考能力的音乐家。若说费利尔有何教学中心思想，我想就是发展每位学生的不同个性，绝不把两个学生琢磨成一个样子。他就是喜欢学生弹得"有道理"但都"不一样"。

焦：费利尔的学生确实风格各自不同，然而对于音色，我有不同的看法。我觉得他的学生中，从早期的弗拉森科、达薇朵维奇，到后来波斯妮可娃（Viktoria Postnikova，1944—）和费尔兹曼（Vladimir Feltsman 1952—），音色比较相近。然而，您和普雷特涅夫的音色却不在这一路之中。

鲁：我同意你说的。这也正反映出我们较为不同的学习风格。费利

尔极为强调耳力，要我们能分辨最细微的音色差异与处理设计。能分辨，才可能借由练习和试验弹出不同音色与处理。以声音敏锐度而言，我确实是费利尔的学生，但在技巧发展和诠释上，我则走自己的路。

焦：费利尔的人和音乐对您有何影响？

鲁：他是非常广博且深刻的人，音乐壮阔恢宏，格局很大，是深具气魄的浪漫风格。他对音乐有至深的热爱，也塑造出奇特的学习氛围让学生感受到这份对音乐的爱。他常邀学生去他家一起听唱片。在那时苏联基本上听不到西方的录音，但费利尔仍然搜集了很多，要学生一起聆听比对。我深刻记得在他家听古尔德、米凯兰杰利和阿格里奇，大家一起讨论音色与诠释的种种美好经验。当然，我们也听许多俄国前辈。这不只是训练耳力，也是训练我们对不同风格与诠释的思考。同学之间也互相帮忙，在讨论中成长。我后来弹谢德林《第二钢琴协奏曲》，就是普雷特涅夫帮我弹第二钢琴。我们后来也常合作协奏曲。

焦：可否请您继续谈谈费利尔这一派的“长处”？我本来以为他既然是伊贡诺夫的学生，伊贡诺夫又是柴科夫斯基专家，费利尔也该长于柴科夫斯基。但普雷特涅夫却说费利尔不弹柴科夫斯基。

鲁：费利尔确实不太弹柴科夫斯基。当然，他对柴科夫斯基很有研究，也弹《第一钢琴协奏曲》。但一如我刚才所说，他喜欢气势壮大、风格恢宏浪漫的曲子，像勃拉姆斯或拉赫玛尼诺夫。柴科夫斯基的钢琴独奏作品和他并不契合，特别是那些乐思幽微的小曲。钢琴文献汗牛充栋，钢琴家不可能面面俱到。像柴科夫斯基的独奏作品，我觉得要弹就要弹得像普雷特涅夫，真正深入作品而提出精辟见解。同理，我所专长的雅纳切克，普雷特涅夫也不弹。钢琴家总是有自己的曲目和专长。

焦：那李斯特总该是费利尔的长项吧？

鲁：一点没错！费利尔这一派向来以李斯特闻名，因为我们相当自豪于“李斯特——西洛迪——伊贡诺夫——费利尔”的传统；我们不只和李斯特渊源近，更难得的是这一系演奏风格一直都深邃壮阔，对李斯特确有独到见解。

焦：可否请您谈谈李斯特的《b小调钢琴奏鸣曲》？您曾录了一版织体极为紧密的诠释，现在对它的想法如何？费利尔沿用浮士德传说来解释吗？

鲁：此曲确实是我们这一派的代表作，但诠释心法仍是各自不同。

这部作品最迷人深刻之处，在于素材运用、主题变化以及结构处理。李斯特将少数基本素材做极丰富的发挥，以超凡想象力表现出强烈对比与深刻情感。费利尔的确以浮士德传说来引领我们进入此曲的世界，但当你了解它真正的重点在于“素材的变形”之后，浮士德也就不那么重要了，重点还是如何对素材的转变提出清晰一致的逻辑。不过，我近年来对于李斯特奏鸣曲的认知有了很大的改变，而这来自我对瓦格纳的研究。我在准备我的瓦格纳钢琴作品与其作品改编曲的录音时，很惊讶地发现《齐格菲尔德牧歌》（*Siegfried Idyll*）的素材变形运用手法，和李斯特奏鸣曲的竟然高度相像！而从《齐格菲尔德牧歌》的作曲方式出发，再回过头来看李斯特奏鸣曲，我更能理解此曲许多关键转折的背后道理，有了一番全新体会。因此，现在如果用我的话来讲，我会说：“瓦格纳最好的钢琴作品，就是李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》！”

焦：这真是很深刻的见解！您似乎特别喜欢演奏改编曲，也亲自改编，之前的斯特拉文斯基《彼得鲁什卡》就是相当成功的作品。

鲁：这也算是费利尔对我的影响。他希望学生成为全面的音乐家，鼓励学生探索各种不同的音乐。我在莫斯科音乐学院，就常自己一个人弹理查·施特劳斯和瓦格纳的歌剧总谱，将自己完全投入到音乐汪洋。费利尔也改编。比方说他把李斯特《浮士德交响曲》中的第二乐章《葛丽卿》改编成钢琴独奏版，还录了音。当然，这也是他更接近李斯特奏鸣曲的方式。我很喜欢在钢琴上追求管弦乐团的效果，以乐团的角度思考钢琴音乐，思考作曲家对管弦乐法与和声的配制，再回到钢琴曲思考表现的可能性。事实上，我一直追求全方面的表现。我负责音乐节，又制作广播和电视节目，结果是我常常不知道该怎么形容我的工作。我并不“只是”一位钢琴家，我也不把自己只当成钢琴家。钢琴家只是我音乐表现的一部分。

焦：既然如此，您考虑过指挥吗？

鲁：这我可一点都不考虑，因为它和我的个性冲突。我没办法拿着一个棒子指着长笛或小提琴，“指使”他们该怎么演奏。指挥所需的条件实在不属于我的个性。我是那种要求自我的人，喜欢关起门来在钢琴上努力练习，追求我心目中的完美图像。不过，如果有人愿意让我指挥一出瓦格纳，特别像是《特里斯坦与伊索尔德》或是《诸神的黄昏》（*Götterdämmerung*），哪怕只是一场，我想我愿意放下一切，用一年的时间来学习指挥技巧！

焦：那教学呢？

鲁：这我也不考虑，因为我不会教。我觉得要当好老师，必须能对技巧与诠释都有清楚思考，给学生明确的指示。可是我这人就是不希望把事情想得太清楚，比如说这段该如何运用肌肉，那段的特殊音色要如何塑造……我都知道该怎么弹，也能解释出八九成，但我就是不愿意让自己想到百分之百。因为一旦想得“太清楚”，演奏很容易就变得习以为常，缺乏不确定的神秘感和临场即兴挥洒的快意。既然我拒绝让自己想得太清楚，那还是别教学比较好。

焦：谈到您的个性，我好奇的是您当年如何决定参加隆—蒂博大赛。这是因为您对法国曲目特别偏爱吗？还是费利尔也注重法国曲目？

鲁：费利尔确实也弹法国音乐，但并不多，并不能说长于法国作品。我准备比赛时弹了拉威尔《夜之幽灵》和德彪西作品给他听，但真正论及诠释，还是我自己出力最多。那时苏联比赛是甄选制，像我19岁时也参加莱比锡巴赫大赛，就是被选派参赛。说实话，我也不知道为何他们要选我去参加比赛，这一切都是政治性的决定。

焦：您那时参赛有感受到政治压力吗？

鲁：倒还没有，毕竟这不是柴科夫斯基大赛。我那时确实是以夺冠为目标，很认真准备，还选了《槌子钢琴奏鸣曲》。但这是出于自我要求，而非政治压力。

焦：后来您为何决定离开苏联？

鲁：这是个千头万绪的问题，一时之间也说不完，也不是很想再去回忆。我只能说，就音乐环境而言，当时的苏联非常好，大概是全世界最好的地方。然而就我内心个性的发展，我愈来愈不能忍受那样的体制。如果还想追求音乐进步，追求我欲实现的构想，我就必须离开。

焦：您到法国后的发展则非常顺利。

鲁：我的运气非常好。刚到法国时，在警局的保护下生活。怎知那警局旁边，就是三一教堂（La Trinité），正是梅西安每周日演奏管风琴之处。我在1975年得到隆—蒂博大赛冠军后，就在苏联录过梅西安《耶稣圣婴二十凝视》选段，是苏联第一人。在一句法文都不会说的情况下，我鼓起勇气，把我演奏的梅西安唱片交给作曲家本人。隔周，梅西安和萝丽欧大力赞赏我的演奏。萝丽欧知道我是隆—蒂博冠军，更表示她对俄国钢琴学派极为钦佩，希望我能当她在巴黎高等音乐学院高级班的助教，我真是受宠若惊！

焦：您一句法文都不会，也能担任教职吗？

鲁：所以我得努力学法文！我学法文的方法是天天看狄德罗（Denis Diderot，1713—1784）和普鲁斯特，拼命背单词背句子，最后顺利在隔年接下这份工作。在担任她助教的三年中，我也学了不少梅西安作品。虽然我的音乐发展最后没有专注于梅西安，但我至今仍然将其列为我的保留曲目，也常演奏《图兰加利拉交响曲》。此外，我那时在巴黎演奏莫索洛夫等人的作品。音乐会相当成功，有人便引介我演奏斯克里亚宾给布列兹听。布列兹听了很欣赏，立刻邀请我在蓬皮杜中心（Centre Georges Pompidou）以半年时间，每周一次的方式，演奏完斯克里亚宾所有的钢琴作品，并搭配和他同一时代，俄国的莫索洛夫、罗斯拉维兹、卢里耶（Arthur Lourie，1892—1966）等前卫作曲家作品。因此，我幸运地不但立刻有了演出机会，也得以深入了解这些作品。

焦：您在苏联时就曾演奏过莫索洛夫等人的作品吗？

鲁：没有。我在苏联的时候，除了莫索洛夫的《钢铁工厂》（*Zavod*），我根本没有听过这些人的作品，因此这是非常好的学习经验。此外，当时蓬皮杜中心还没有设音乐厅，于是我是在画廊，在康丁斯基（Wassily Kandinsky，1866—1944）等人的画作中演奏斯克里亚宾，那是极为震撼的经验！也因为这个机缘，我认识了斯克里亚宾的女儿玛丽娜（Marina Scriabin），当代研究斯克里亚宾的权威。她非常赞赏我的演奏，特别是对斯克里亚宾晚期作品的理解，我也都录制了它们。

焦：所以您真的发展出相当全面的音乐视野。

鲁：我很高兴能有这样的机缘。在俄国学派的训练与基础下，我在西方得到全新的学习机会，也能反思俄国学派的长处与弱点。我离开苏联时非常不喜欢自己的俄国学派背景，可是经过多方比较观察后，现在更能体会其优点，得到平衡的音乐思考。

焦：您到西方认识的艺术家不限于音乐家。我知道您认识夏加尔，他还赠画给您。

鲁：这要感谢罗斯特洛波维奇。当我还是苏联音乐家到巴黎演奏时，就受其家人之托，带了封家书给他。我不想给他添麻烦，因此完全没有提到之后的计划。后来我的出走成为苏联一大丑闻，法国也争相报道，罗斯特洛波维奇听说我的情形后，便非常善心地主动帮助。我在西方第一场音乐会便是受他邀请，与他和斯泰恩（Isaac Stern，1920—

2001）合作贝多芬《三重协奏曲》，庆祝夏加尔九十大寿。我和夏加尔一见如故，成为忘年之交。至今，夏加尔博物馆每有纪念活动，总是邀请我回去演奏，我也乐于为这位传奇大师尽一份心力。

焦：您同时钻研斯克里亚宾和梅西安，又和梅西安本人熟识，我很好奇梅西安对斯克里亚宾音乐的看法，特别这两人都有神秘的宗教与宇宙观，也都有联觉能力。

鲁：坏就坏在这个联觉。他们都能“看到声音，听见色彩”，耳中声音能对应所见颜色。比方说，梅西安认为他的音乐能连结到莫扎特，钢琴写作则能连结到阿尔贝尼兹，那是因为他确实看到相同的色彩。然而，对同一个声音，梅西安和斯克里亚宾所见的颜色却相当不同，甚至相反。因此，听到斯克里亚宾写出的美丽音响，梅西安眼中所见往往是极为丑恶的颜色。梅西安对斯克里亚宾的意见，其实永远是个谜。



2007年3月与简文彬指挥台湾爱乐演奏斯克里亚宾《普罗米修斯：火之诗》，是为台湾首演（Photo credit：焦元溥）

焦：就您的心得，您如何看斯克里亚宾的晚期钢琴作品？

鲁：斯克里亚宾晚期发展出自己的音乐体系，追求像瓦格纳一般的总体艺术。对他而言，音乐、舞蹈、绘画等全都是一体，彼此没有分

别。就我的感觉，如果从《第六钢琴奏鸣曲》开始，一路演奏完他晚期所有的钢琴作品，我发现它们不再只是个别作品，而是一部大作品的各个片段。

焦：除了斯克里亚宾，您对雅纳切克的研究也相当著名，更制作了十五个小时的广播节目解析介绍。可否请您谈谈他？

鲁：雅纳切克是我自己“发现”的作曲家。无论在我学习的苏联，或是我移居的巴黎，当时都没有钢琴家演奏雅纳切克，我在苏联甚至没听过他。然而，我总是喜欢拓展音乐知识，所以当我看到这位“不知名”的作曲家，就找他的作品研究。我喜欢把自己感兴趣的作曲家，尽可能将其作品从编号一开始依序听完。我乐于观察他们的风格变化，也希望知道他们的一切。如此一研究，我就深深为雅纳切克所迷。他是将情感以完全自我且独到方式表现的作曲家，作品极为纯粹又具原创性。就其音乐的表现方式和创作手法而论，我觉得他是唯一和穆索尔斯基相似的作曲家。雅纳切克听觉极其纤细敏锐，他总是留意周遭的各种声响，然后将这些记录在他的音乐里。无论是虫鸣鸟叫或是风吹草动，他都有很细腻的观察，甚至常和别人一边说话，一边就用自己的方式哼唱他所听到的语调，随手记录下来，用音乐“翻译”听到的话。在别人眼里，这种行为自是相当怪异，但这也显示他无时无刻不在注意音乐与声响，也极重视音乐与语言的结合。

焦：他的歌剧《狡猾的小母狐》（The Cunning Little Vixen）就是最好的例子，充满妙不可言的自然描绘与奇异音响效果。

鲁：正是！我实在很爱它。不过，由于其作品中音乐与语言的紧密结合，即使我如此热爱雅纳切克，有些作品，像是歌剧《马克罗普斯档案》（*Věc Makropulos*），对于不会说捷克语的我而言，也显得相当难懂。

焦：台湾指挥名家吕绍嘉为了指挥他的歌剧而修习捷克文，我现在终于知道他的苦心。

鲁：这是非常正确且负责任的态度。以俄文为例，指挥柴科夫斯基的《尤金·奥尼金》，就音乐和文字的对应而言，不一定要会说俄文。但若指挥穆索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》（*Boris Godunov*），唯有了解俄文歌词与音韵，才能真正知道作曲家为各个角色所设定的旋律。雅纳切克对穆索尔斯基也非常景仰，他们的确在音乐与语言的结合上达到相似的成就。我最喜欢的雅纳切克作品是《男声无伴奏合唱》，音

乐、和声与语言结合得完美无缺，融合说话、呐喊与歌唱，可说是他一生的心得总结。其实，像瓦格纳的乐剧，特别是《特里斯坦与伊索尔德》，音乐与语韵也结合得极为紧密，都必须要深入了解语文，仔细推想旋律与语调之间的关系，才能表现出成功的诠释。

焦：我大学主修政治，对雅纳切克的钢琴奏鸣曲《1905年10月1日；来自街头》（Piano Sonata 1.X.1905 “From the Street”）格外感兴趣。这部作品因为政治事件触发灵感，音乐又有其独立性，并非“描述”政治事件。您认为演奏者应该本着事件想象吗？或是事件只是一个想象的引导？

鲁：我认为知道此曲背后的政治故事绝对重要。这不仅帮助演奏者进入这部作品，也让演奏者能贴近雅纳切克当时的心情。然而，这部作品的精神境界更为高深，完全超越了事件。像第二乐章，我觉得那就是对死亡最具体也最精神性的描写。雅纳切克神奇地描绘出肉体力量消逝，灵魂升天离开躯体的过程。这样的音乐，实在不是其标题《死亡》所能表现的——你必须正视音乐。这其实就是雅纳切克最迷人之处。他的音乐中有反抗、有挣扎、有恢宏气魄、有私密情感，更有深刻思考。但是，他的音乐仍以人性出发，而非政治，和肖斯塔科维奇的音乐常常直接反映政治不同。

焦：您既能感受雅纳切克音乐中深刻的人性表现，一定也有不少奇妙的演奏经历吧？

鲁：我演奏雅纳切克最美好的一次经验，就在他出生成长的布尔诺（Brno）。那次我弹勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》，之后以雅纳切克奏鸣曲当“安可”。雅纳切克在布尔诺可说是活在人们心中的神，当地居民对其人其事可说是如数家珍。我完全不用提一个字，听众就知道我弹的是雅纳切克奏鸣曲。我演奏时真可以感受到全场观众完全进入到雅纳切克的音乐世界里，极为静谧专注，真是难以想象的美好！

焦：说句题外话，我怎么常听到您弹很大的安可曲呀？

鲁：哈哈！因为我是疯狂的人呀！有次音乐会后我弹了几首曲子，突然灵感一来，弹了全本拉威尔《夜之幽灵》当安可。听众完全疯了，但我没料到隔天居然还上了报纸！

焦：您对波兰作曲家希曼诺夫斯基（Karol Szymanowski，1882—1937）也有偏爱。

鲁：是的。我最喜欢他的第三号交响曲《夜之歌》（*Song of the Night*，Op. 27）。他的音乐实在是迷离神秘。我在华沙博物馆演奏过希曼诺夫斯基和肖邦，那也是很特别的一次经验。我也弹过他的第四号交响曲《协奏交响曲》（*Symphonie Concertante*，Op. 60），但不是很喜欢。

焦：您曾和许多著名的指挥家合作，包括1986年和卡拉扬合作柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》。您如何看待他指挥此曲的缓慢速度？

鲁：我演奏协奏曲的态度其实和我作为一位室内音乐家的态度相同。我非常高兴能有机会和这样伟大而具有强烈观点的艺术家合作。如果要选择，我还偏好和具有强烈个人见解的艺术家合作。卡拉扬指挥此曲虽然慢，但他的诠释具有完整的逻辑，更将柴科夫斯基管弦乐法的壮美华丽发挥得淋漓尽致。不只是对管弦乐，他对钢琴的音色也非常有要求。他让我觉得，或许只有在这样的速度下，才能完整表现音色的丰富灿烂。这是我非常难忘的经验。

焦：您的协奏曲录音则是和杨松斯合作，可否谈谈你们的友谊？

鲁：他是我最好的朋友了！我们两个音乐观很像，都是全心在音乐里面，杨松斯这人更是。别人赞美他，他听了只是一笑置之，因为他心里明白自己达到了什么。他在乎的不是别人的好话，而是在音乐上的探索，对音乐有专注而纯粹的目标，是真正全心奉献给音乐的人。

焦：你们与圣彼得堡爱乐合作了一套脍炙人口的拉赫玛尼诺夫钢琴协奏作品全集。当初您是如何构思这个计划？

鲁：这是唱片公司的计划，并不是我的。不过我很高兴能和圣彼得堡爱乐这样优秀的乐团合作。

焦：您录制了《第四钢琴协奏曲》第三乐章的原始版与修订版，却未录制第一号的原始版。

鲁：这两者有本质上的差异。第一号的修订版主要是删减，但第四号第三乐章两版在素材运用上却相同。既然素材运用相同，可视为作曲家的不同设计，我觉得两版皆有价值，因此都录。

焦：您在音乐素材上的大胆试验也反映在与爵士钢琴家阿尔培林（Misha Alperin，1956—）合作的即兴创作《二重梦》（Double Dream）专辑。

鲁：这是全新的尝试，试验各种音乐素材与古典作品融合的可能。我当初对这个制作相当紧张，因为我不知道听众、乐评和音乐家能否接受这样的概念。我不喜欢一些讨好听众的“跨界音乐”，也不愿这张专辑被归到这个领域。虽然我们融合古典与爵士，但核心精神是实验音乐素材的组合，绝非只是拼贴些好听旋律而已。我很高兴许多著名音乐杂志和音乐家都给予这张专辑高度肯定，这个制作也会发行DVD。

焦：许多作曲家都已经尝试过以素材拼贴作为再创作，这也是严肃音乐的范围。

鲁：是的，而我心中这方面最了不起的大师是贝里奥，他的改编和拼贴真是天才之作！

焦：就改编、利用与再创作的观点，您怎么看诸如里姆斯基——科萨科夫版的《鲍里斯・戈都诺夫》等作品？有原作在前，我们还应该演奏这个版本吗？

鲁：为什么不呢？里姆斯基——科萨科夫版有历史意义，也有高度音乐价值。不只是《鲍里斯·戈都诺夫》，像李斯特改编的舒伯特《流浪者幻想曲》钢琴协奏版本，或是格里格将莫扎特钢琴奏鸣曲改成双钢琴版，都是音乐素材的试验，也是精彩作品。无论是原作或改编，只要是好作品，我们都应该演奏。

焦：作为一位钢琴家，您的演奏观如何？

鲁：我认为诠释者应该要能“重现创作”或是“再次创作”。演奏者要能完全了解所诠释作品的创作方式，然后根据这个方式，依循作曲家的思维做自己的解读与情感表现。作曲家的设计与想法已经都在乐谱上，能掌握作曲家的创作手法，就能发现其中的奥妙。然而，当今很多诠释完全只是标新立异，和作品的创作手法没有关系，这是令人相当遗憾的现象。

焦：在深入研究过各种不同音乐后，最后请您谈谈对当代音乐的看法。

鲁：经过一连串“试验”和危机之后，我觉得当代作曲家表现出很大的进步，也愿意回到听众，追求新表现之余也能表现情感，并且正视情感的重要。我对当代音乐仍有很大的期待。毕竟，这是音乐的未来。

第三章　法国篇

前言　挥别传统做自己

在第一册的法国钢琴家专章，我们看到法国钢琴学派在20世纪的变化，特别是新旧交替间的磨合。“似珍珠的”、只重手指的演奏方式虽是主流，但愈来愈无法适应曲目的要求。此外，法国在20世纪初期仍然持续制造音量小，仅适合沙龙演奏的钢琴，艾哈德（Érard）、普莱耶尔（Pleyel）和加沃（Gaveau）等厂牌皆然。但随着演奏场馆愈来愈大，以施坦威为首的现代钢琴，逐渐成为市场主流，也非法国传统的手指功夫所能完美驾驭。“清晰”仍然是法国钢琴艺术的核心，但达到清晰的方式并非只有一种，法国钢琴学派也一直有不一样的奏法，到了20世纪中期更彻底改变。

本章收录的钢琴家，皆出自培列姆特、芭伦钦（Aline van Barentzen，1897—1981）、布修蕾丽（Monique de la Bruchollerie，1915—1972）、迪卡芙（Lucette Descaves，1906—1993）和桑贡（Pierre Sancan，1916—2008）门下。他们的学习心得并不相同，对于传统法式技巧却有相似看法，也都各自走出自己的路。其中桑贡以医学与解剖学的角度研究肌肉运作原理，发展出高度系统化的学习方法，以最有效率的方式掌握全面钢琴技巧，也以物理学角度解析钢琴发声原理，要求演奏者出手后立刻放松。他的教学成就卓著，根本性地影响甚至改变了法国钢琴学派。从鲁维耶、科拉德、贝洛夫的访谈，我们得以了解他的教学，以及学生如何适用。恩杰丽尔则是当时极少数至苏联留学的法国音乐家。她的经历不仅有趣，也让我们看到两种技巧系统的磨合。

法国作曲家与作品，当然也是本章的讨论重点，弗雷、德彪西、拉

威尔与梅西安始终是话题，也见到这些钢琴家的深入思考。卡萨利斯对改编曲和罕见作品的研究，海瑟对西班牙音乐的钻研，成就都令人尊敬，也感谢他们慷慨的心得分享。许多前辈名家也和本章受访者有格外密切的联系，霍洛维兹之于科拉德，卡钦与布朗杰之于罗杰，齐弗拉之于卡萨利斯，都有特别的缘分，也让我们看到音乐家之间的美好传承。

本章的拉贝克姊妹访问，也是本书第一篇钢琴重奏搭档访问。经过多年磨炼，现在的她们不只有精湛技巧和无可比拟的默契，句法更打破钢琴重奏的迷思。在她们指下，双钢琴是两位艺术家各以钢琴思考交谈——四手各自独立对话，又能表现一致乐思；规矩中有无限的自由，天马行空的想象里更有专注凝聚的意志。她们的层次细腻一如管弦，却有乐团无法企及的亲密抒情。双钢琴与四手联弹，在她们手上不再是单钢琴的加乘或管弦乐缩影，而是无与伦比且无法取代的音乐美学。通过访问，我们得知这样难得的重奏组合如何形成，又如何日新又新。

鲁维耶

Jacques Rouvier，1947—



1947年1月18日出生于法国马赛，鲁维耶14岁至巴黎高等音乐学院求学，钢琴师事芭伦钦、培列姆特和桑贡，并和于伯（Jean Hubeau，1917—1992）学习室内乐，皆获一等奖。他于1967年得到意大利维奥蒂音乐大赛冠军（The Viotti International Music Competition）和西班牙玛丽亚·卡纳尔斯音乐大赛亚军（Maria Canals Competition）；1971年得到隆—蒂博大赛季军后仍继续学习，师事法希纳（Jean Fassina，1936—）。鲁维耶32岁就被任命为巴黎高等音乐学院钢琴教授。除了作育英才无数，更时常受邀担任客座教授与比赛评审，为法国最重要的音乐教育家、钢琴独奏家与室内乐名家之一。

关键字：马赛 芭伦钦 培列姆特 桑贡 法希纳 法国钢琴学派 弗朗索瓦 教学 技巧 圆滑奏与歌唱句 托特利埃 德彪西 拉威尔 弗雷 科尔托

（乐谱版本） 评审 蒙特利尔钢琴大赛 波格雷里奇 小克莱伯

访谈时间、地点：2006年9月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：可否谈谈您的家庭背景以及您如何学习音乐？

鲁维耶（以下简称“鲁”）：家父是法国号演奏家。那时法国人很少学法国号，他是法国最早的法国号演奏家之一。家母有很好的声音，在合唱团中唱歌。我有位大我二十岁的哥哥，他是爵士乐手。可以想见，我们家天天都充满了音乐。家母说她怀我时，能感觉到我在她肚子里随着我哥的排练打拍子呢！我将近4岁的时候，我阿姨送我一个小型手风琴。我一拿到手，两天后就能演奏我听到的各种旋律，还配上伴奏与和声。不用说，我父母大为吃惊，认为我一定有音乐天分，我也就开始学钢琴。

焦：谁是您的第一位老师？

鲁：是一位来自瑞士的女士，她教到我10岁进入马赛音乐学院为止。我除了和学校派的正式老师上课，也和音乐学院的视唱老师麦恩（Jean Mein）上私人课。他非常杰出，在乐团担任鼓手，父亲是马赛著名的画家，我和他上课都在他们家位于港口边的画廊，非常具有艺术气息。麦恩严格且专业，教得非常好。他给了我对艺术的品味，这点至今仍影响我。我14岁在马赛音乐学院得到一等奖，之后便前往巴黎高等音乐学院学习。

焦：您在巴黎高等音乐学院一共和芭伦钦、培列姆特和桑贡三位老师学习，这非常特别。

鲁：芭伦钦并非我的首选；我的首选是桑贡，但每位老师都有名额限制。他没位置，培列姆特也没位置，甚至迪卡芙也没有——她帮我准备巴黎高等的入学考。最后我才到了芭伦钦班上。我一共和她学了五年（1961—1966），初级一年，正式课三年，到了1966年巴黎高等创办了高级班（The third cycle），我和罗杰（Pascal Rogé，1951—）、贝洛夫（Michel Béroff，1950—）、科拉德（Catherine Collard，1947—1993）、奎佛莱克（Anne Queffélec，1948—）等是首批进入高级班的学生。芭伦钦正要退休，我也就继续在她班上；一年后她退休，我申请进入桑贡班，但还是没位置，于是到了培列姆特班上。两年后他也退休，我第三次申请，这才成为桑贡的学生，和他学了两年。所以我一共

在高级班待了五年，现在学生只需要念两年；但我学习得深刻丰富，想想仍然很珍惜有这样的机会。

焦：我一直以为桑贡要到波米尔（Jean-Bernard Pommier，1944—）和贝洛夫等学生成名之后，才确立一代钢琴教学泰斗的声望。我有点讶异您那么早就坚定地想和他学习，特别是他的教法那时应该还不被大家理解。

鲁：但他已经有作为好老师的名声，而且我想他是那时唯一知道如何运用全身力量演奏，能清楚解析每一种演奏方式的老师。这是他和其他老师不同，也是我那么想和他学习的原因。

焦：您不能转到其他人班上去吗？

鲁：不可能。那时学生如果想换老师，唯一的办法便是自己退学，再去考一次入学考。现在只要老师之间答应就可以了，我认为是很大的进步。

焦：可否谈谈他们的教法？

鲁：芭伦钦的曲目很传统，演奏风格着重干净清晰。这是非常传统法国式的特点，但对我而言则显得太机械化了。她的贝多芬倒是教得不错；或许这是因为她曾和莱谢蒂茨基学过，承袭贝多芬以降的传统与心得。贝多芬曾经抱怨钢琴家总是把他的奏鸣曲弹得太快，芭伦钦在速度上的见解是非常好的参考。她给过我一些有趣的练习法，但每次我弹错，她总是用红笔在谱上狠狠打一个叉，要我下次弹对——这是她基本的教学方式。她的助教布鲁瑟女士（Marcelle Brousse）倒是教得很好。她是科尔托和奈特的学生，和我说了很多他们的教法和诠释，对我启发甚多。

焦：我想培列姆特的教法一定和芭伦钦不同。

鲁：是的。培列姆特教给我很多，但我觉得他给我艺术上的启发多于技巧上的指导。就像拉威尔说，他从弗雷这位大师学到的艺术感受，多过弗雷教给他的作曲技巧。也一如拉威尔对弗雷的景仰，我必须说和培列姆特学习的时光真是极精彩的经验。有时我向他请教曲目，他竟都能演奏给我听——巴赫所有的前奏曲与赋格，肖邦所有的玛祖卡，全都能信手拈来！我原本就非常喜爱拉威尔，和这位拉威尔权威学习更是再恰当不过了。他有不可思议的美妙声音，我想培列姆特是我所知，唯一能在演奏最强音和弦时，依然保持美丽声响的钢琴家。他的音色实在太

特别了！他非常和善谦虚，他的人和那美丽声音，我都当成是那段学习最好的纪念。

焦：桑贡的教法如何？他是否改变了您的技巧？

鲁：我第一次和桑贡上课，我说："大师，可否请您改变我的技巧？"桑贡说："改变？不不不！你只需要增加一点技巧就可以了！"关于培列姆特和桑贡的不同教学，我有个很好的例子。我曾经在两周内分别弹肖邦《C大调第一号练习曲》给他们听。培列姆特听了，立刻说："啊！肖邦第一号练习曲，我花了四十年才试着要弹它！"对他这样的人物来说，这是了不起的自谦；但在年轻学生耳里，听到老师得花四十年才敢尝试，自然心头一惊，当然他还是给了些练习上的建议。两周后我弹给桑贡听；才弹完，他便拉住我的手臂，说："先把这首放一边，你还有其他问题必须先解决。"他们其实都看到同样的问题，表达方式却完全不一样。

焦：桑贡向来以精准而有效率地发现问题并改进技巧闻名，传言果真不假。

鲁：桑贡就是如此。他做了非常多的研究与分析，所得的教法和技巧可谓威力强大。然而我必须说，他的训练固然惊人，学生必须有非常高的敏感度才行。如果不够敏锐，只是单纯照他的方法练，最后可能流于相当机械化的演奏。

焦：但桑贡也是杰出的作曲家。和作曲大师学钢琴，学生怎么可能机械性而非音乐性地演奏？

鲁：所以我说这是学生的问题，不是桑贡的，但如此危险的确存在。

焦：结束和桑贡的学习后，您成功地开展演奏事业，还在拉威尔百年诞辰录制了颇受赞誉的拉威尔钢琴作品全集（1974）。我很好奇您为何又向法希纳学习？

鲁：如你所说，我那时正在开展演奏事业。我在苏联巡回演奏后，在庆功宴上遇到旧识费尔兹曼。我们参加同一届隆—蒂博大赛，他和罗杰并列冠军，我和维阿杜并列第三。我和费尔兹曼说我对钢琴演奏还有一些事不太确定，想到苏联学习。他当时是费利尔的助教，立即推荐我和费利尔学，于是我回到巴黎后就着手前往苏联。怎知一问之下，负责人竟然说我必须等两年才能去莫斯科。我那时已经27岁了，实在不能再

等。也就在这时，我从卡尔斯（Jean-Rodolphe Kars，1947—）那里听到法希纳的大名。法希纳曾在波兰，和涅高兹的学生学了五年，几乎天天上课，扎实学到极为可观的知识。我和法希纳的第一次见面真是可怕。他要我弹了古典奏鸣曲的一个乐章、肖邦夜曲等等。之后他说：“你是非常好的音乐家，但你的脑子和手指之间根本没有联系。你不知道发生了什么。”我说我同意，这也是我想和他学习的原因。接下来的两个小时，他仍然极力泼我冷水，但我不受影响，告诉他我就是希望能够认真严谨地学习，他这才愿意教导我。

焦：法希纳怎么指导您？

鲁：他为我全方面分析有关钢琴演奏的一切，把我所有学到的东西做精细整理，让我充分了解演奏钢琴的各个面向。只要你弹一个音，他就可以立刻判断演奏的问题：“你的第一指节要用力一点……肩膀要出多一点力；那个声音不对，你触键应该调整，手臂要多出一点力……”他的教法出奇详尽，真令人叹为观止！和他学习还有一个莫大帮助：我和他学了两年（1976—1978），之后我就在1979年接下巴黎高等的钢琴教授职位。可以想见，我刚开始教学时几乎都用法希纳的方式。这是很好的开始，但后来我也发展出属于自己的教法。

焦：在您学习的时候，巴黎高等音乐学院中哪些钢琴老师比较著名，或比较有影响力？

鲁：桑贡、蕾菲布莉、培列姆特等人都非常有名。迪卡芙也很有名，因为她培育出一些杰出钢琴家。她的助教尤其杰出——不但教得好，更是隆—蒂博大赛主办人的妻子，所以迪卡芙的学生“理论上”在隆—蒂博大赛中感觉比较好一些。桑贡以最有效率的老师闻名，蕾菲布莉也声名卓著，具有高深的文化素养，也是极佳的演奏家。

焦：您如何看“法国钢琴学派”？

鲁：说实话，我不知道什么是“法国钢琴学派”。传统上，法国有两种非常不同的演奏方式：一派是以隆夫人和迪卡芙等人为代表的手指派别，以抬高手指击键求得清晰，施力仅在手指和手腕，讲究水平面的移动。以前法国绝大多数的老师都这样教，可说是当时的主流。然而法国始终有钢琴家不只用手指弹琴，科尔托、奈特、桑贡、培列姆特、费夫里耶都属这一派。

焦：费夫里耶是隆的学生，但除了透明的音质，他的施力法和隆确

实相差很远。这是怎么一回事？

鲁：我不知道，但费夫里耶可是非常讨厌玛格丽特·隆。很可惜，他不是音乐学院的老师。我和他见过几次面，他是非常杰出的音乐家，了不起的人物，我非常欣赏他。对于法国钢琴学派，我只能说我也非常讨厌那种传统的、手指功夫的法国式演奏。如果我们视这种演奏为主流，那我并不法国。然而隆等人所代表的技法也已经成为历史，现在的法国钢琴学派更国际化，也更多元，像弗朗索瓦等人也早就深入琴键演奏，音响丰富而立体。

焦：弗朗索瓦的技巧非常特别，几乎完全独立于法国钢琴学派。

鲁：他真是非常特别的人。我在1968年3月和他见过一次面，他说他把一天分成四段。晚上6点到12点是练琴时间，12点到早上6点是玩乐时间，早上6点到12点是睡觉时间，中午12点到下午6点是逐渐睡醒时间。他的生活实在太不正常了，或许也导致他的早逝！他那一年年底连开四场独奏会，第二场他弹拉威尔《镜》（*Miroirs*）组曲时，第一曲《蛾》（*Noctuelles*）结尾就混了些第二曲《悲伤鸟儿》（*Oiseaux tristes*）的旋律。我和奎佛莱克听了觉得很好笑，但他弹《悲伤鸟儿》时又开始夹杂之后数曲的旋律，我们就笑不出来了，开始为他担心。音乐会后我去后台看他，他竟然完全认不出我来，可见一定是喝酒喝出问题。第三场他下半场弹了肖邦夜曲和叙事曲，那是我所听过最惊人的美妙演奏！我到后台恭喜他，这次他认出我了。但或许是这次演出太完美，让我反而不想听第四场，怕那奇迹般的演奏记忆被破坏。而且，我心里有一种说不出的不安。那是我最后一次见到弗朗索瓦，他在两年后过世。

焦：就您的观点，法国学派的优点为何？

鲁：我认为是对色彩的重视。科尔托和弗朗索瓦大概是色彩表现的极致；他们的灵感可能不只来自音乐，还包括绘画，特别是印象派绘画。

焦：那么您如何发展出自己的音色，特别是和那么多不同风格的老师学习之后？

鲁：我的好朋友巴比才特（Pierre Barbizet，1922—1990）说“人如其声”，钢琴家的音色完全表现出其个性与内在。但要我解释我是怎样的人，可得花好长的时间。音色是想象，但不完全是自己的想象，而是和乐曲风格所连结的想象。这非常重要。很多学生技术极佳，却不懂得

分辨风格，弹什么曲子都用同一种音色。这实在让我失望。

焦：其实钢琴家如果能够正确掌握风格，他们也就能提出创意。

鲁：完全正确。钢琴家必须研究作品中哪些部分属于作曲家性格和时代风格，这些必须尊重，不能改变。然而对于非关键的部分，就可以发挥创意和想象。一旦能分清楚可更动的和不能更动的，就可自由表现。

焦：您在教育上成果卓著，名家学生包括格里茂（Hélène Grimaud，1969—）、瓦洛多斯、布拉雷（Frank Braley，1968—）、马尔迪罗西安（Vahan Mardirossian，1975—）、勒盖伊（Claire——Marie Le Guay，1974—）、横山幸雄（Yukio Yokoyama，1971—）、丘西亚诺（Philippe Giusiano，1973—）、弗莱（David Fray，1981—）、德沙尔姆（Romain Descharmes，1980—）等等，可否谈谈您的教学心得？

鲁：我把教学当成游戏。每次我听到一位新学生演奏，总是兴奋无比。只要听四五分钟，我就可以知道这人的个性，并开始思考如何帮忙。我很同意卡拉丝说的，老师其实是助产员，协助学生把自己的东西带出来。我的角色是帮学生找到他们自己。如果你把上述演奏家一字排开，听他们的演奏，我敢说你绝对不会认为他们都出自同一位老师。我虽然是老师，但我也是学生。我和学生一起讨论，互相启发，教学相长。

焦：如果老师是助产员，学生必须自己有孩子才行。

鲁：是的。作为好音乐家，必要条件是好头脑和好耳朵，而不是快手。格里茂在15岁和我学习时，已经读了一半的世界经典文学。布拉雷也很爱文学，更钟情天文物理。要不是他得了伊丽莎白大赛冠军，说不定已经成为天文学家了。至于瓦洛多斯，我真不知道是我教他，还是他来教我。他知道音乐家的所有典故，又非常有才华，是很特别的学生。我想这也是他们之所以能成功的原因。

焦：您也在世界各地开大师班，一般学生最容易犯什么问题？

鲁：许多学生找我上课，都期待听到什么高深见解或精妙哲理，但我们当老师最常做的，却只是帮学生数拍子、算休止符、校正读谱问题。绝大多数的学生都没有做到谱上的要求，连很多最基本的指示都视而不见。在谈高深哲理之前，我们必须先把基础打好。

焦：您在32岁就回母校担任钢琴教授，我很好奇为何做如此决定，特别是您已经有很好的演奏事业。

鲁：我知道你想问什么，事实上，连我自己都觉得很奇怪！我原来是代课。最先帮伊瓦迪（Christian Ivaldi，1938—）代了一年的视唱，后来也陆续帮其他老师代课，后来学校刚好有钢琴教职缺，问我要不要接，我就接了。我16岁就教过邻居的小孩，那时就喜爱上教学。和那么多老师学习后，我有很多经验和心得，也乐于分享。

焦：那时桑贡还在教，奇科里尼和萝丽欧等名家也都在，作为他们的学生辈和非常年轻的后进，您一定很紧张吧！

鲁：没错，我真的非常非常紧张。以前学校很少聘年轻老师，能当教授的多半都年过50岁。但在我之前已有一个例外，就是聘了才29岁的阿摩亚（Pierre Amoyal，1949—）当小提琴教授，破了音乐学院的纪录。但他只教了两年，就因演奏太过忙碌而辞职。当我获聘，萝丽欧还开玩笑地说现在音乐学院开始聘穿短裤的小男生来当老师了！和这些著名又杰出的前辈共事，确实压力极大，既兴奋又惶恐。我觉得自己对钢琴曲目的了解还是太少，于是加倍努力、多方研究，而且非常认真教学。我戒慎恐惧，但也很有耐心，慢慢思考整合我所学到的事物，思考音乐，思考技巧，思考钢琴演奏的艺术和所发生的实际情形，如何让技巧和音乐合而为一。

焦：技巧和音乐不是应该相辅相成？

鲁：理论上如此，实际情况往往有落差。比如说我在某比赛中见到一位中国钢琴家，就乐器演奏的角度而言，他是决赛六人中最杰出的。看他运用各种方式，以全身肌肉弹钢琴，真是让人赞叹，我就在评审笔记上写了“好一个乐器演奏示范”，但他的音乐却配不上他的技巧，最后只得了第四名。

焦：您在教学上采取什么样的态度？

鲁：像我刚刚说的，桑贡是非常有效率的老师，总是给你直接的答案，直接解决问题。法希纳则完全相反，要学生迂回曲折地推敲琢磨，往往得绕大圈子才能得到答案。他们两人没见过面，但彼此都不喜欢对方；因为他们教法相反，所以各自吸引对对方不满的学生。然而我和他们两人都学过两年，我可以说就结果而言，桑贡和法希纳并无不同。我的教法比较像法希纳，不放过任何细节，这也是我说我很用心教学的原因。

焦：您说他们两人教法的结果相同，这是指音乐还是技巧，或两者皆是？

鲁：两者皆是。所有的演奏，最后都归到耳朵的敏锐度。法希纳就说："没有什么正确的动作——只有正确的动作和声音。"钢琴演奏的一切技巧，都必须回到声音，声音才是一切的答案。这非常具有逻辑性。我觉得现在钢琴教学所面临的最大问题，就是学生弹不出圆滑奏，没有真正的歌唱句。若是照我的想法，所有钢琴学生都该必修声乐、弦乐器和管乐器，好好体会弓法和乐句，歌唱线条和呼吸。弹好圆滑奏就像走路一样，必须一步一步走，手指深入键盘。道理很简单，大家却忘了。我常常说"我恨钢琴"——这是真的！音乐是悠扬的旋律线条，钢琴却是打击乐器。如何克服这先天限制，在钢琴上唱歌，弹出优美的圆滑奏，这是最基本也最大的考验。这也是为何我讨厌传统法派的手指功夫，因为那不可能弹好圆滑奏与层次。想要弹出真正的歌唱旋律，就必须用全身的力道演奏。我几乎每个星期都得和学生说一遍，要想象你的手指开始于你的肩膀。弗莱舍有个极好的比喻，他说："你的手其实是手臂的五个分支。"这实在太好了！演奏钢琴正该如此，绝对不能只用手指演奏。我很早就注意到用身体演奏的妙处。那时许多苏联钢琴家来隆—蒂博大赛，也都往往得奖。我每次都很惊讶他们运用整个身体弹钢琴的方法；那真是妙不可言，给我很大的启发。

焦：我很惊讶从古到今，圆滑奏永远是最大的罩门。然而请原谅我问一个非常实际的问题：如果钢琴学生修习这些，真的就能改善歌唱句吗？

鲁：有次某学生上托特利埃的课，请我替他伴奏，因此我也跟着看了这位大师教课。有个14岁的小男孩演奏圣—桑《第一大提琴协奏曲》，他拉的声音实在难听，像是人捏着鼻子所发出的咿呀惨叫。他才拉了两三个乐句，托特利埃就叫停："现在，请你把这段旋律唱给我听。"那个学生照做，但他唱的声音竟然和他演奏的大提琴一样难听！"不！不！不！不是这样唱，要用人的声音，自然地唱！"托特利埃于是示范该怎么唱。当那个男孩把旋律唱好，再回到大提琴时，他的音色竟然完全改变了，声音变得有血有肉！这太不可思议了，根本是奇迹呀！后来托特利埃说了一段绝妙的话："我拿到乐谱时会做三件事：首先，我唱乐谱，让我知道旋律如何；其次，我照着它跳舞，让我感受节奏如何；最后，我指挥，让我了解作品结构如何。这三件事做完，我才拿起大提琴，开始研究如何演奏。"对我而言，这是一辈子忘不了的音乐课！

焦：这真是很神奇！您曾经试着用这种方式教导学生吗？

鲁：只有一次。有位学生弹得相当僵硬死板，怎么说都改不了。有次她弹弗雷《叙事曲》，旋律毫无歌唱性可言。我气极了，突然想到托特利埃，于是叫她把旋律唱给我听。“噢！不不不！我不唱歌的，我的声音好难听，我不会唱，我不要唱……”“不行！你现在就给我唱！”就这样僵持了十分钟，她甚至还哭了，但我依然要她唱。当她终于唱好弗雷的旋律，再回到钢琴时，啊！奇迹再度发生了！她终于弹出一句像样的乐句了——这是她和我学习四年中，唯一弹好的旋律！我常带学生一起听歌剧，还有各种声乐作品，因为声乐真的是钢琴演奏的终极解决之道。歌剧更是音乐最丰富、最复杂，也最全面的艺术，像人生一样精彩，是音乐的极致艺术。所有音乐家都该欣赏歌剧。

焦：但20世纪以降，许多作曲家倾向把钢琴当成打击乐器，这或许也让学生觉得钢琴必须敲击地演奏。

鲁：但别忘了即使像巴托克、斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫等人，他们也只是开发钢琴的打击乐器性能，并非全然把钢琴当成打击乐器。除了钢琴，他们也写声乐作品和歌剧，音乐充满了美感。他们也是受过良好教育，非常有教养的人。声音是人类最基本的乐器，无论如何，音乐不能离开歌唱。

焦：您录制了拉威尔和德彪西钢琴作品全集，也演奏他们的室内乐，可否谈谈这两位作曲家？

鲁：我的确非常喜爱这两位，也觉得和他们很亲近。这不一定和我是法国人有关。像吉赛金只有一半法国血统，却是那么伟大的拉威尔和德彪西专家。当然我们在音乐学院里学习他们的作品，也欣赏各式法国绘画和艺术作品，彼此都能参照贯通，特别是色彩的结合与连结。我年轻时被问到拉威尔和德彪西的不同，我说如果这两人画同一幅画，你把德彪西画作的色彩拿掉，作品骨架可说相当精简，甚至模糊；如果把拉威尔作品的色彩拿掉，底下仍是极为清晰、精雕细琢的工笔画。这么多年过去，我还是维持这个想法。

焦：您在台北独奏会上演奏了普朗克作安可曲，可否也谈谈这位特别的作曲家？

鲁：普朗克写了非常多的声乐作品，很了解人的声音。他的音乐也非常温柔；当然，他个性上一定比拉威尔和德彪西更“温柔”。我也演奏弗雷。他也是非常杰出的艺术歌曲大师。即使我是钢琴家，我必须说我

喜欢他的歌曲胜过钢琴作品；后者实在太困难，特别是要背谱演奏，和声根本是疯狂的迷宫。而且他的钢琴曲旋律太多太绵密，又复杂交织。我想弗雷的钢琴作品，可能是法国作品中最困难的。

焦：说到普朗克，他大概是我听过最具巴黎风格的作曲家，完全表现了巴黎生活。巴黎非常特别，本身就是一个世界，和法国其他地方不同。您从马赛到巴黎求学，在音乐风格与诠释上是否觉得两地有所不同？

鲁：音乐诠释上倒没有，我不觉得“马赛德彪西”和“巴黎德彪西”会有不同，然而巴黎人的确自视甚高，也比较看不起法国其他地方的人。我14岁第一次到巴黎和迪卡芙上课，弹了两页她就喊停，对着班上其他学生说：“你们看看，马赛人弹成什么样子……这就是马赛音乐学院一等奖的程度。”我母亲委屈地哭了，我离开教室时则告诉自己，我一定要让这些巴黎人看看我的实力！经过这么多年，巴黎和法国其他地方还是很不一样。虽然和我那时已经有所不同，某种优越感依然存在。

焦：在法国学习的学生，现在是否仍然研读科尔托和玛格丽特·隆等人的著作？

鲁：很可惜，现在的学生几乎不读这些。以前有段时间，大家都在读涅高兹，现在也没有了。有时候，你会吃惊地发现，音乐学生多么没有求知欲，也没有主动学习的心。

焦：乐谱呢？像是科尔托校订的各种乐谱？当然现在大家都用原意版，可是我实在从他的编辑心得上学到许多宝贵见解，即使不见得同意。

鲁：科尔托的法文非常高雅、诗意，充满想象力，我自己很喜欢读。就像你说的，我们不见得照单全收，但读起来总是很有意思。然而对于他给的练习建议和指法，我们则要小心选择，因为他有双大手，一般人不见得能照他的方法。基本上我非常喜爱科尔托的编辑心得；我不喜欢的，是他改变分句、力度，甚至音符的地方。我第一次和乐团演出是弹巴赫《d小调键盘协奏曲》。我到谱店买了科尔托版，一练就觉得不对，和巴赫完全不一样。他删了很多地方，还自己加东西，最后我只得再去乐谱店买彼得版（Edition Peters）。

焦：这也反映了当时的时代风格。

鲁：是的。当然，音乐家不能太拘谨死板，但很多作曲家的基本指

示实在不该更动，除非你是极特别的天才，像拉赫玛尼诺夫弹肖邦《第二钢琴奏鸣曲》。他完全不按指示，而那也已经不再是肖邦了，但音乐却那么有说服力。不过我们必须了解，那是极少数的特例。

焦：您也常担任国际大赛评审，可否谈谈您的心得？

鲁：我在担任教授一年后，就受邀担任1980年蒙特利尔大赛的评审。那次就给我很大的震撼。

焦：那届不就是波格雷里奇得冠军？

鲁：正是！他从第一轮就弹得惊人无比，连弹三首练习曲后再弹舒曼《托卡塔》（*Toccata*，Op. 7），不但观众的欢呼声快把屋顶给掀了，连一些评审，包括我和克劳斯（Lili Kraus，1908—1986）在内，都忍不住大声叫好！然而从第一轮开始，苏联和保加利亚评审就一直说非常负面的话，说他“非常普通”。我那时没有评审经验，一开始认为可能自己少见多怪，说不定每位俄派钢琴家都弹得这么好。然而我愈听愈不对——明明是天才横溢、技巧完美的演奏，为什么他们会说得那样不堪，甚至给非常低的分？最后我终于确定，这些人完全是恶意的。那时我和克劳斯等人，一起为波格雷里奇打很高的分数，力保他进入决赛。最后他虽然得到冠军，但你知道他得到几分吗？才比一半多一点点！这表示很多人给他非常低分，恶意打压他。从那时开始，我就见识到钢琴比赛很多时候完全是评审间的政治角力，是某些主审的玩具，和音乐一点关系都没有。我对这种音乐界生态感到非常失望。

焦：许多著名评审也是老师，但我实在不懂他们教出什么。

鲁：很多老师的确让我大惑不解。比如说在法国有位大提琴老师，他教学的方式竟然是让学生去听各种录音版本，然后把各版本中他最喜欢的地方学起来，当成自己的诠释——这是哪门子教学？还有一次我当评审，在比赛空当主办单位为评审安排了观光，到了出发时间有位评审没来。我们不知道他是否身体不舒服，就到他房间找他，怎知在门外就听到他在大声说话和唱歌。他说他当天要给三个学生上课，因此无法参加。

焦：他在旅馆房间上课？

鲁：是的，他通过手机上课，还收学费！我不知道该怎么说。音乐界沦落至此，这些人都要负责任。不过想要在音乐界中成名，才华大概只占百分之三十而已。音乐家几乎都要有其他的条件才能成就名声，人

脉也很重要。

焦：您也常演奏室内乐，与小提琴家康托罗（Jean-Jacques Kantorow，1945—）和大提琴家穆勒（Philippe Muller，1946—）合组三重奏。可否谈谈您的心得？

鲁：我们是很好的朋友。这个三重奏组成四十多年了，还能保持这样的友谊，真的很罕见。我们的个性都不同，但能彼此调和：我们有充满创意的犹太小提琴家，坚守传统的新教徒大提琴家，还有我，介于其中的天主教徒钢琴家。我们四十多年来始终如一，只要一起演奏，都觉得像是回到青少年，永远有无穷的乐趣。我很珍惜这样的朋友和合作伙伴。

焦：您现在还常听音乐会吗？

鲁：我年轻时每周都花两三天听音乐会，而且不限于听钢琴，小提琴家米尔斯坦的音乐会我几乎绝不错过。我7岁第一次听音乐会，那是肯普夫演奏贝多芬《第四钢琴协奏曲》，给我极大——说不定还是我这一生中最大的震撼。不过现在，或许你会觉得我骄傲，但我真的很少听音乐会了。现在多数钢琴家的演奏，特别是年轻辈，对我而言实在无聊。我听不到音乐，听不到想法，也没兴趣看他们在钢琴上玩马戏表演。他们所演奏的，对我而言像是外星语言。如果鲁普演奏，我会去听，但我不会去听这些没音乐又哗众取宠的钢琴家。

焦：很遗憾，这些马戏团钢琴家现在变成一种时尚，听众也失去辨别能力。

鲁：但什么是时尚？迪奥是时尚，皮尔·卡丹是时尚，但这些钢琴家也是吗？没有对音乐的尊重，没有音乐的内涵，这有什么值得欣赏呢？不过音乐界的衰败也不是一天两天的事。霍洛维兹晚年在香榭丽舍剧院连开三场独奏会，最后一场票居然没卖完；然而在他音乐会后不久，理查·克莱德曼（Richard Clayderman，1953—）在同一地点连开十七场，票居然全部卖光！你看看！这就是法国人的水平，法国人的欣赏水平！我永远不会忘记这件事。说句题外话，我虽然在巴黎高等音乐学院任教，但我几乎遇不到法国学生。现在弹得好的，多半是东方人，这实在让我感到难过。



鲁维耶致赠钢琴家陈郁秀其创作之《中国风小诙谐曲》
（Photocredit：焦元溥）

焦：谁能想到现在亚洲人成了古典音乐的守护者。

鲁：我并不保守。如果要我选20世纪最伟大的音乐家，我的答案会是披头士（The Beatles）！但我还是要说，古典音乐真的处于存亡之秋，关键就在于现代人逐渐失去对美的感受和品味。他们去音乐会看名声，却听不到音乐，感受不到美，对艺术没有想法和意见。我教学生时都再三强调，要他们做自己，追求音乐与艺术，而不要去想名声或钱财，因为那从来不是音乐的目的。同样，音乐家该专注于音乐，在音乐里认识自己，而不是去比较是否弹得比邻居快，比同学大声。

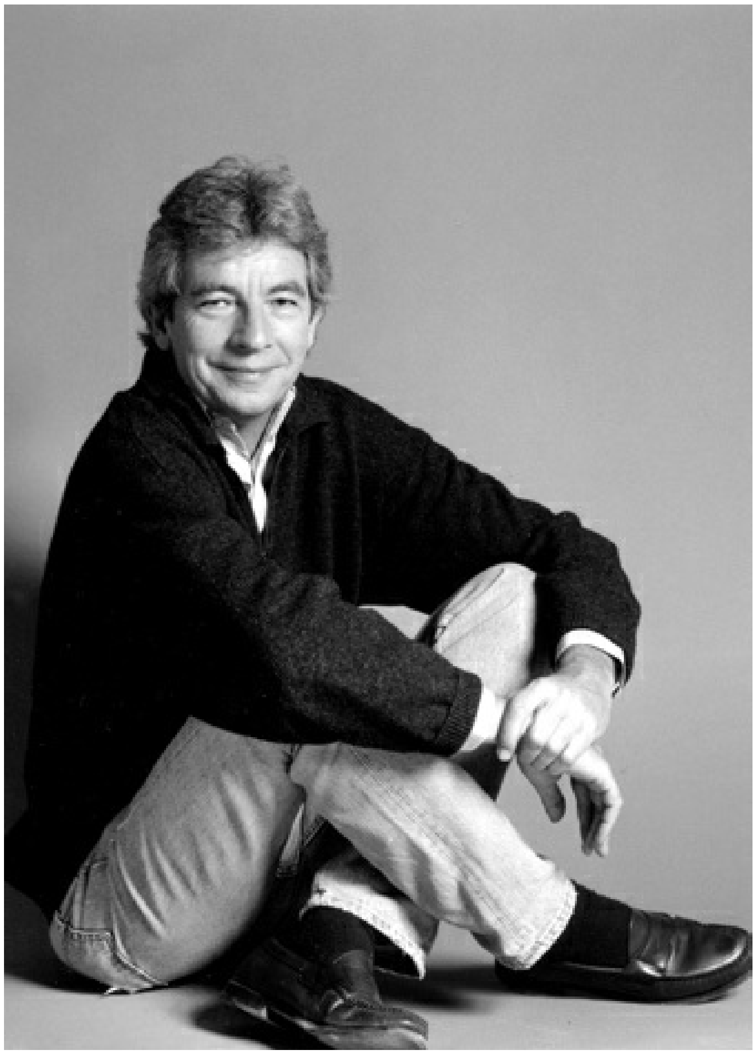
焦：现在有那么多录音，那么多诠释留下来，对于想要创新与突破的年轻音乐家，您有什么建议？

鲁：我希望多一点音乐家能像小克莱伯。我永远忘不了第一次听到他指挥贝多芬《第五交响曲》录音时的震撼——那是全新的发现，但那竟是最通俗的贝多芬第五号！这是奇迹般的演奏，给予简单、明确的作品全新面貌；想法极其新颖，但又极为尊重乐谱。现在的年轻音乐家，多半迷惑于不知道如何表现，以为不尊重乐谱，只求表现自己就是“创意”。更严重的是有些人也不求表现自己，而是求讨好。听众觉得怎样

好听，怎样有效果，他就怎么弹。这我绝对无法容忍！每次遇到这种学生，我都会非常生气。“做自己，求自然，不要忘记作品的风格与格调”，这是我一再告诫学生的话。

科拉德

Jean-Philippe Collard, 1948—



1948年1月27日，科拉德生于巴黎近郊。他5岁开始学习钢琴，11岁进入巴黎高等音乐学院和芭伦钦学习，1964年获一等奖，之后和桑贡精进技艺，曾获多项钢琴比赛奖项，包括1969年隆—蒂博大赛弗雷奖与1971年齐弗拉钢琴大赛（Cziffra International Competition）冠军。科拉德录音众多，其弗雷与拉威尔钢琴独奏作品全集、圣—桑与拉赫玛尼诺

夫钢琴协奏曲全集等皆获高度赞赏。不仅兼擅法俄两派曲目，李斯特、肖邦与舒曼也为其所长，在双钢琴与室内乐曲目上亦有出色表现，是20世纪后半叶至今，法国乐坛的代表钢琴家。

关键字：芭伦钦 波舍 桑贡（钢琴教学、作曲） 法国钢琴学派 演奏危机 霍洛维兹 阿格里奇 弗雷（作品、诠释） 圣—桑 弗兰克 肖松 马尼亚尔 普朗克 肖邦 职业钢琴家

访谈时间、地点：2004年5月，巴黎；2014年1月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：请谈谈您学习音乐的经过。

科拉德（以下简称“科”）：我出生并成长于巴黎以东，靠近Epernay的Mareuil-Sur-Ay，距巴黎两小时车程。我父母是业余音乐爱好者：家母会弹钢琴，家父会演奏管风琴，还指挥当地的合唱团。我的祖父母也很喜爱音乐，也会乐器。小时候每周日去教堂做礼拜后，全家团聚午餐，下午便是家庭室内乐大合奏，之后大家守候在收音机旁，等着听5点45分广播电台所播放的巴黎音乐会实况……直到今日，这些童年情景仍历历在目。可以说我从小就在充满音乐与爱的环境中长大，音乐对我而言是再自然也不过的事。

焦：所以您也非常自然地学习钢琴。

科：是的。家母在我5岁时教我弹琴，很快发现我有天分，便让我和地方上一位教师接受更专业的训练。不过我练得不多，每天顶多两小时，完全自然学。直到10岁那一年，巴黎高等音乐学院的芭伦钦教授听到我在成果发表会的演奏，便和我父母提议让我到巴黎与她学。我父母没有想过要栽培我成为音乐家，但还是同意让我去试试。不过我第一次考没弹好，到第二年我11岁时才考进。

焦：您1959年进音乐学院，1964年考到一等奖，这之中的学习情形又是如何？

科：我不满意。芭伦钦是神童出身，但不懂得如何教。每次上课她只是听我弹，我一旦弹错，她就拿出一支红铅笔，在那个音符上打一个大叉。整堂课就是这一个叉、那一个叉，丢下一句“下次给我弹好”，然后就没了！弹错音有很多原因，可能是技巧不对、姿势不对、指法不合理、肌肉太僵硬……但她没有找出我弹错的原因，只是找错音，我根本学不到东西！另一方面，芭伦钦的演奏和多扬、妲蕾等人相同，属于当

时音乐学院的主流弹法，就是玛格丽特·隆一派的传统法式手指技巧。这派技巧施力仅到手腕，完全是指掌类功夫。我当时的演奏也是这样，快速、轻盈，但相当表面化，只有水平面而非垂直面的力道运用。这也是我16岁拿到一等奖的原因……评审看到一个小男孩在钢琴上快速舞动双手，感到惊奇和赞赏。但我知道我那时像只在键盘跳舞上的猴子，虽然毕业了，技巧却极为浅豁。

焦：但我听说芭伦钦有很好的助教波舍女士。

科：是的。波舍是奈特的学生，对如何练习很有研究，很知道方法。她也相当注重音色，知道不同的触键效果，鼓励学生找到自己的音色，追求温暖而扎实的音质，而非传统法派那种轻而干的声响。她也和奈特学到深刻的德国曲目，让我有更全面的音乐视野。幸好有她，我才得以学到一些良好观念，也拥有更多样的曲目。我现在的工作室就是当年波舍姐妹住的公寓。她们一位是钢琴助教，一位是竖琴助教，以前这里永远有来不完的学生，天天洋溢着美好的音乐。后来大楼要整修，波舍姐妹没有财力买下这两间公寓，准备移居乡下。这时家父及时出面买下，不仅作为我在巴黎的居所，更邀请波舍姐妹继续住，延续美好的音乐气氛。因此，她们又在这里住了将近十年，我则是天天得以“上课”！常练琴练到一半，波舍就打电话来指正她“透过窗户”听到的问题……这是一段非常美好的回忆。

焦：看来您的学习和成长一直都充满了音乐与爱！在芭伦钦之后，您如何和桑贡学习？

科：我虽然毕业了，芭伦钦还是要我和她上课，学费高昂。后来家父认为我该和男性钢琴家学习，这才和她说了再见。我去找桑贡时已经17岁了，他说：“你可以保持现在的技巧，但如果你愿意学，我可以教你不同的演奏方式。”桑贡的技巧来自运用全身的肌肉，和专注于手指的法派截然不同。他为我开启全新的世界。

焦：他如何改造您的技巧呢？

科：过程相当艰苦。我按照桑贡的练习要领，每天早上7点开始练两个小时的基本技巧。他要我重新建立八度、三度、琶音、震音等等技巧的基本肌肉运作，认真地从头掌握真正的力道和学习运用全身的力量。我练了两年，和桑贡也变成朋友。有一天，他告诉我这段磨炼之旅已经结束，我可以“出师”了。他很乐意和我讨论音乐，但我已学会他的所有技巧。

焦：“出师”之后，就是“下山”啰？

科：是的，接下来我开始参加国际比赛。我在隆—蒂博大赛得到弗雷奖，但真正关键性的是1971年的齐弗拉钢琴大赛。比赛其实不大，但奖金很高。我得了第一名，用奖金买了第一辆汽车。EMI唱片的老板也是评审，他很欣赏我的演奏。我在他的邀请下和EMI签约，造就了我的唱片事业。

焦：让我们回到法国钢琴学派的讨论。为何法国学派会发展出这种限于手指的演奏法？

科：让我们把事情分析清楚。法国钢琴学派并非只有一种弹法，隆为主的派别只是其一。法国钢琴艺术的核心是“清晰”，要求每一音符都能被明确听见。菲利普和隆等人以“注重手指”“非圆滑奏”的演奏达到清晰，但“清晰”和“圆滑奏”并非互不兼容，钢琴家仍能兼备两者。隆的派别是将指关节抬高，以指尖向下施力。这虽然以“非圆滑奏”的方式达到清晰，但施力仅止于手指和手腕，音色变化和力道幅度都受限，也只能适合相当有限的曲目，像是大部分的圣—桑、德彪西与拉威尔一些不需要音量的作品。

焦：这正是我的疑惑。为什么那么多法国学派钢琴家会满足于这样的技巧？难道他们不想演奏更广泛的曲目？演奏拉威尔的《夜之幽灵》也需要力道呀！

科：原因是他们不需要。或许菲利普、隆、多扬和妲蕾等人确实想过这个问题，但他们不需要改变，因为他们相当自豪于自己的演奏，他们也极受那个时代的欢迎。大众就是喜爱快速轻盈的格调，圣—桑的作品更是音乐会宠儿。妲蕾最轰动的事迹，便是一晚连演圣—桑五首钢琴协奏曲！连演五首呀！她是那样自豪于她的演奏能力，听众又喜欢她，她又怎么会改变呢？隆也只有非常有限的演奏曲目。

焦：和隆同一时代的列维与科尔托，已经开始强调手臂与肩膀的重要性。桑贡的教法和他们相较，特殊性又在何处？

科：他们确实如你所说，演奏运用手指以外的力道，音色音响也和隆截然不同。在他们之后，奈特和弗朗索瓦也是改变法国钢琴学派的重要人物。奈特的施力法虽然未贯通全身，但已多方运用手臂与肩膀，追求更丰富的声响。弗朗索瓦是自学起家，技巧独树一帜。然而，他们没有发展出一套“系统性”的教法。直到桑贡，才提出革命性的新教法。我第一次找桑贡上课，他就要我去研究肌肉解剖图，找出肌肉的运作方

式。以最麻烦的第四指为例，桑贡为我指出控制第四指的相关肌肉。按照人体的肌肉运作，很多第四指的问题可以借由运动手臂来解决。所有的技巧问题和施力方法，桑贡都分析得清清楚楚。我一看图，再照他的方法练习，我就全都明白了。

焦：这真是非常科学化的教法。

科：他对放松的教法也很科学，用物理角度解析钢琴发声的原理。他要我们避免盲目用力，要掌握住打击作用，出手后就立刻放松，因为琴音在弹下去的那一瞬间就已经决定了。多余的用力只有心理效果，对演奏无益，甚至影响肌肉放松。这点看来简单，很多人却做不到。

焦：以结果论，桑贡门下名家辈出，堪称“二战”后法国最重要的教学大家。然而，我好奇当时其他人怎么看待他的教法？

科：桑贡有时会要我到他在巴黎高等的课上和学生讨论。那是非常诡异的经验。学生聚在一个小房间，桑贡主讲各种技巧与练习方法。其他学生看到我们，不是在远处指指点点，就是避开。学院里其他老师总是说：“桑贡是疯子呀！那是哪门子方法教钢琴呀……好诡异呀……他的课千万不要去呀！去了也会变成疯子呀……”

焦：看来您加入了一个“钢琴技巧秘密会社”！我所读到关于讨论桑贡的文章，多半止于技巧施力的训练，我好奇他如何教导音色？

科：他教，也不教。他给钥匙，但音乐的门要我们自己去开。当我们拥有能力表现音乐，看着乐谱，思考作品结构与作曲家用意，我们自然能表现出属于自己的音乐。当我们能了解整个肌肉运作和钢琴发声的原理，塑造不同音色与音响也就变得简单。

焦：诠释方面呢？桑贡是杰出作曲家，他怎么教学生诠释音乐？

科：桑贡最注重句法和乐句中的力度变化。只要能掌握正确句法，就能做出正确的诠释。每当学生弹不好一段乐句，他总是说：“阖上琴盖，请去唱那段旋律——真理就在那里！”当然，桑贡也会讨论作曲家的风格。他是奈特的学生，可能因此特别喜爱舒曼，但他对法国音乐认识相当深，对莫扎特和俄国曲目也很有研究。他总是对音乐好奇，希望探索更丰富的世界。

焦：我很高兴您在EMI录制了桑贡的《钢琴协奏曲》。

科：我也很高兴EMI愿意录。我和桑贡提过它，他却说那不是什么

了不起的作品，让它静静躺在历史的灰尘里就好。唉，他真是太谦虚了。这是首后拉威尔风格的美妙创作，有非常精彩的音乐想法。当年他在贝桑松音乐节担任首演的独奏家，我和音乐节调了录音聆听，对学习此曲有很大的帮助。除了这首，我也弹他的《托卡塔》（*Toccata*）、《动》（*Mouvement*）还有《八音盒》（*Music Box*）等独奏曲。

焦：通过您的解析，我已能了解桑贡的教学法和音乐观。然而，您在17岁才由桑贡重新改造技巧，对一般人而言这是可行的吗？常听到若不能在15岁前练好所有技巧，就再也不可能成就完美技巧了。

科：我从两方面来回答你的问题。对我而言，困难的并不是如何学习新技巧，而是如何忘掉过去十年来的演奏方式。能否在15岁以后学习钢琴技巧，答案绝对是肯定的，桑贡就是最好的例子。你知道他在何时“开始”真正学钢琴？大概16岁！你能相信吗？他当初是爱音乐爱到极点，所以才开始学钢琴。因此，桑贡其实是自学。通过观察研究，他创造了一套教法来教自己。结果不但成功，更成为一派宗师。

焦：我有桑贡演奏拉威尔《G大调钢琴协奏曲》的录音，非常凌厉快速。

科：所以没有什么不可能的，只是方法正不正确而已。

焦：很多人形容桑贡是将俄国钢琴学派的技法引进法国，但他并不同意这种说法，我也认为他是综合各家学说而提出自己的科学化分析。不过，如果弹琴的肌肉原理和钢琴运作道理，放诸四海皆同，那么除了狭窄的特定弹法，技巧还有派别的分别吗？

科：这是个很难回答的问题。我认为，技巧的基础的确一样。如何运用肌肉、了解手臂、学习放松、感受声音、操作踏瓣……这些原理的确相同。然而，这只是基础。若分析到最后，学派也会消失，最后是每位钢琴家自己的独特技巧。这是音乐之谜，也是音乐之妙。我必须强调：没有两人拥有相同的肌肉！大家都得思考，找出属于自己的技巧。像我的手臂和手指都很长，施力并不方便。桑贡虽然给了钥匙，我还是要从原理中找出能实践在自己身上的方法。我也发生过一次演奏危机。我是左撇子，虽然用右手写字，但很多需要特别出力的活动，我还是惯用左手，打网球也是左手持拍。有次我在洛杉矶某旅馆中弹了场私人音乐会。那场地音响极干，我根本听不到自己演奏的旋律，更糟糕的是钢琴的高音部非常薄弱。我那时还弹拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》。为了弹出理想的旋律线，我拼命使劲弹右手。结果一周后演奏莫扎特协

奏曲，问题出现了！我几乎不能弹完第三乐章，演奏时痛苦不堪。后来找了医生研究，才发现这是我长期打网球，身体左右不平衡而不自知，积弊多年后终于爆发出来的惨痛后果。我试着调节肌肉，做了两年复健练习才完全恢复。一场二十分钟的演奏要花上两年的练习来弥补，甚至可能葬送我整个演奏生涯，这就是肌肉与技巧的独特性！

焦：真是想不到！您那样科学化地练习，还是会遇到问题。

科：所以每个人都要发展出属于自己的技巧，唯有自己才能救自己。这样的例子屡见不鲜。贝洛夫一早看报，翻报纸时手指扭到，就不能弹了好些年。阿卡多（Salvatore Accardo，1941—）一早醒来发现一根手指僵硬，也耗费他多年时间才能挽救。

焦：以运用自然力道的重量施力法而言，手臂愈重，音色就愈容易美。您建议钢琴家去健身房做运动以增强手部肌肉吗？

科：不。这非常危险，也不自然。钢琴家应该就自身的条件来发展技巧，瘦子一样可以有很优美的音色。我只建议就比较弱的手指做特别练习，或是手小的人做一些扩张练习。但这必须极为小心，绝对要审慎。

焦：您刚刚说钢琴家的技巧是“音乐之谜”。您和霍洛维兹是忘年之交，可否谈谈这位“谜中之谜”？

科：霍洛维兹真是钢琴之神！他的控制真的是谜中之谜。有次他在我的工作室弹李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》给我听。我那时用的是卡瓦伊（Kawai），还是一架小琴，结果霍洛维兹竟然就在这架卡瓦伊上，弹出他录音中那千变万化的音色与排山倒海的音量。我真不能相信！这是我的钢琴呀！我就坐在他旁边，看着他演奏，却找不出任何诀窍。他可以手臂、手腕完全不动，手指轻轻一点就招来天崩地裂的爆发性音响。我瞠目结舌看了又看，始终就是不知道他的秘密在哪儿！

焦：很多人说霍洛维兹的秘密在他那架施坦威，看来并不正确。

科：霍洛维兹到巴黎开演奏会，要我弹他的琴而他在厅中走动试听，好找到最完美的音响效果。同一架琴，我弹就是我的声音；他绕完音乐厅回到舞台，坐在琴前一出手，那魔法般的声音又回来了。即使在他家也一样。我第一次去他家时弹了弗雷的夜曲。他的客厅铺了很厚的地毯，墙上又挂满名家画作，音响非常干涩。我那时对自己的表现很不满意，也很失望，觉得霍洛维兹怎么会住在这种声音破烂的客厅。结果

他自己一弹——天呀！那声音仿佛是从屋顶传下来，光亮而温暖地充满整个房间。我实在不知道他如何达到这种效果。你可以分析他的句法，分析他的诠释，但就是无法分析他的技巧！

焦：霍洛维兹了解自己的技巧吗？

科：我不知道。或许他自己也不知道，也或许他知道但不愿意说。有次他来巴黎，要我找两三位年轻法国钢琴家弹给他听。霍洛维兹非常高兴地听了四个小时，始终面带微笑，心情愉快地给了很多演奏和诠释上的建议。本来一切都很完美，直到有人开口问了霍洛维兹："大师，可否告诉我们您的练习方法？""不。"霍洛维兹马上沉了脸。最后被问得不耐烦了，他坐到钢琴前弹起C大调和弦，很不高兴地说："你要学我的练习方法？好啦！就是这样。这就是我每天早上练钢琴的方式！没有别的了！"话才说完，他又生气地把钢琴盖上。

焦：霍洛维兹的秘密是不能问的。

科：正是！除非他自己主动开口。我从来没有问过他的技巧秘诀，因为我知道结果一定是灾难。霍洛维兹很在意别人窥视他的秘密，更在意别人模仿他。他讨厌别人模仿他的曲目安排，更厌恶别人模仿他的弹法。

焦：霍洛维兹怎么会想要请您安排法国年轻钢琴家弹给他听呢？

科：第一，他热爱音乐；第二，他总是对钢琴演奏感到好奇。有次我在他家，他说不想练琴了，我们一起听些音乐吧！当我打开柜子，里面竟是好几千张的唱片，歌剧、交响曲、钢琴……应有尽有。我在钢琴那一柜中发现到一整排"法国钢琴家"，所有法国钢琴家的录音几乎都在那里。他看了看，竟然和我说："你可不可以给你那好朋友某某人写封信，说我不是很喜欢他演奏的德彪西《前奏曲》？""别开我玩笑了，大师！我怎么可能做这种事！""你知道吗？他在某一曲第三页第几小节犯了个严重的错误！在那个关键和弦过后，他没有休息够久就接下一句，导致句法错误。这是很严重的错误！很严重的错误！"天呀！我听了都吓呆了！

焦：谁能想象霍洛维兹竟然什么都知道，也什么都记得！

科：不过他又是非常害羞内向的人。1985年左右，他来巴黎开两场独奏会。我因为在阿姆斯特丹有演奏，只能去第二场。那场音乐会门票非常昂贵，霍洛维兹只留了十五个位子，但他慷慨地邀请了我全家，从

父母到兄弟姊妹！那时坐我左边的是法国总理，右边是法国总统，可见邀请的对象其实非常有限。音乐会接近尾声时，他的助理突然慌慌张张地跑到观众席找我，说：“科拉德先生，霍洛维兹希望立即见你们伉俪！希望你们能现在去后台一趟！”我和内子听了当然相当紧张，连忙冲去后台。只见霍洛维兹神色不定地问我：“你觉得我这场弹得好吗？听众喜欢吗？你觉得他们会想听我弹安可曲吗？我该弹什么当安可好呢？弹法国曲目？还是俄国曲目？”“我的老天！这是我听过最好的音乐会了！您弹什么都好，听众都会喜欢的！”结果我们才回到座位没多久，助理又跑过来，我们只好再去后台。“我刚刚弹了拉赫玛尼诺夫的前奏曲。这是个坏主意，真糟糕，我该弹些别的才是。你觉得观众还会愿意听我弹第二首安可吗？”“当然会呀！”“那我该弹什么？弹库普兰好吗？”“都好都好！大家等着您去弹呢！”结果，他弹了一首德彪西。

焦：霍洛维兹为什么这么紧张？

科：他就是害羞呀！后来，我和内子与霍洛维兹夫妇坐在礼车内一同离开。疯狂的听众竟然伸手去摸礼车，追着车子跑。仔细一看，马加洛夫、阿格里奇、贝洛夫……说不清的钢琴名家全在人群里。霍洛维兹整了整领结，笑得像个小孩一样：“哎呀！他们怎么都来听我的音乐会！”这就是霍洛维兹！

焦：阿格里奇可是出名的霍洛维兹迷。

科：而霍洛维兹应该也知道，她大概是唯一能弹得像他一样的钢琴家！他们两位都有非常自由的心灵，也拥有在钢琴上随心所欲的能力。霍洛维兹展现在声响——如我刚刚所说，他可以立即召唤出各种不可思议的声音，要什么色彩就能弹出什么。阿格里奇则展现在节奏和速度；她像是最顶尖的跑车，可以瞬间换挡陡然加速，极度刺激却仍然保持良好音乐性。大概也是如此，霍洛维兹和阿格里奇从来没有真正见过面，坐下来好好聊；我想，或许霍洛维兹不知道要怎么见这位和他在艺术与能力上皆极为相像的钢琴家。

焦：您怎么和霍洛维兹变成好朋友的？

科：那是因为他对弗雷感兴趣。我第一张唱片是弗雷《夜曲》全集，第二张则是拉赫玛尼诺夫两套《音画练习曲》（*Études-Tableaux*，Op. 33＆Op. 39）。霍洛维兹不是收集所有人的唱片吗？这当然被他听到了。“这个弹弗雷的叫科拉德，那个弹拉赫玛尼诺夫的也叫科拉德，怎么可能呢？这两个科拉德怎么会是同一个人呢？”他感到非常惊奇，

于是通过朋友给了我他在纽约的电话号码，希望我如果到纽约，能去拜访他，他要好好和我谈一谈。这开始了我们的友谊。

焦：说到拉赫玛尼诺夫，我非常欣赏您录制的《第二钢琴奏鸣曲》。您组合1913年和1931年两版而提出非常合理的演奏。霍洛维兹正是当年作曲家本人授权可以自由组合此曲的钢琴家，不知您是否也和他讨论过组合方式？

科：我的确和霍洛维兹讨论过。他说拉赫玛尼诺夫愿意钢琴家自行组合，我们的确得到作曲家的授权，不一定要照霍洛维兹的组合版，我的录音也就提出我自己的版本。

焦：您录制了弗雷的钢琴独奏、室内乐，甚至与管弦乐合奏的钢琴作品，成果都非常杰出，想必对他情有独钟。

科：他的确是我最爱的法国作曲家！我还和冯·史达德（Frederica von Stade，1945—）录过他的歌曲，那是相当美好的回忆。他是极为独特且个人化的作曲家，作品在不同时期有很大变化。他早期写了非常多沙龙风乐曲，中期发展出自己的音乐语言，和声展现出前所未见的个人特色。到了晚年他的语法变得朦胧模糊，像是和自己说话，却也是对世界发问。我曾现场演奏过他晚期为钢琴和管弦乐团所作的《幻想曲》（*Fantaisie*，Op. 111）。我可以说，听众完全不知道那是什么，听得一片茫然。但如果我们仔细去感受，那音乐里还是蕴藏着许多珍贵且美好的事物，是独特且值得探索的天地。从弗雷音乐中我们可以看到如此丰富的面向，希望大家都能欣赏这位作曲家。

焦：您为何会如此喜爱弗雷呢？

科：这和我的童年有关。我们家的室内乐聚会总是少不了弗雷，演奏过他的两首钢琴四重奏、《第一钢琴五重奏》、两首小提琴奏鸣曲和两首大提琴奏鸣曲，当然也少不了他的小品。我在弗雷音乐中长大，等到有能力演奏后也帮忙伴奏或重奏。对我而言，弗雷是我的母语呀！

焦：然而弗雷在现今音乐会中几乎绝迹，可否请您特别谈谈演奏与诠释弗雷的困难之处？

科：第一，弗雷的和声相当特别且复杂，特别在晚期。他用了许多不常见的和声，以极端复杂且绵密的转调，将这些奇异和声交织在一起。这很难表现。第二，弗雷作品的结构有其特殊的语法。开头和结尾并不困难，中间的旅程却是崎岖无比，钢琴家很容易迷路。光是这两点

就可以难倒人。霍洛维兹有次在芝加哥弹了弗雷的第五号《前奏曲》。他说以后再也不弹了，因为他实在不知道要如何将这些转调记下来，所以他总是要我告诉他避免“迷路”的秘诀。第三，弗雷的钢琴作品并不好演奏。他的和弦位置形成困难的手指位置，增加演奏困难。弗雷并非好的钢琴演奏者，耳聋后更不去管演奏上的问题，这些也都造成技巧上的难处。第四，诠释弗雷的分寸不好掌握。演奏某些作品可以全然客观，某些可以全然投入，但这两种方法对弗雷都行不通。他的作品刚好在“中间”。这是很安静、很内向的音乐。演奏者不能太冷静，也不能太热情。你只能演奏一半，剩下的另一半，要听众自己发现。你发出请帖，听众要自己走进。弗雷的音乐像是他的秘密，虽然作曲家愿意分享他的内心世界，钢琴家却不能多说，听众要自己小心且小声地走进，悄悄发现这秘密的美。我想，这就是演奏与诠释弗雷的困难所在。

焦：音响问题呢？您要如何传送声音？

科：其实我倒没有特别在意这个问题。如果可能，我在每场演奏会中都会放弗雷作品，虽然经纪人或邀请单位常会反对。我觉得演奏弗雷只有两种方式：在大音乐厅，可在整场音乐会里放一两首弗雷。不过最多只能到二十分钟，再多就没效果了。如果想演奏整场弗雷，可以找一个相当小的音乐厅，排大概七十多分钟的弗雷。不过，我虽然愿意弹，这种音乐会即使在法国，也没有人要听就是了。

焦：我想演奏弗雷的难处，其实正反映了传统法国钢琴学派的局限。虽然多数人以为演奏弗雷不需要大音量，但我认为唯有拥有全方面的技巧，才能明确表现他作品中复杂的转调模式。这种塑造音色和音响的方式，并非传统法式弹法所能做到。

科：是的。由于桑贡等人的努力，还有全球信息与交通的快速发展，传统法国钢琴学派的弹法已经消失了。不过有时我也会想，如果现在还有人用妲蕾的方式弹圣—桑，未尝不是一件好事，而且我很好奇她和乐团的音量平衡。钢琴学派变得全球化，如妲蕾一般的演奏却从此消失。你说是被时代淘汰也好，是法国钢琴学派追求进步也罢，这还是给人一丝遗憾，毕竟那是非常独特的技巧美学。就像我练习圣—桑的钢琴协奏曲，总是感到有趣，因为他的钢琴曲就是他钢琴演奏的化身，从练习中我能亲自感受一百多年前的法国风格，那种快速、轻巧、充满火花与灵感的弹奏。不过我要强调的是，这些作品可以被如此演奏，但绝不是只能以这种方式弹奏。圣—桑作品不只是一些快速音阶与琶音的组合而已，我们还是可以从中探究深刻动人的情感，就像钢琴家还是可以在

其中琢磨出美丽的歌唱线条与厚实和弦，弹出立体而非浮面的演奏。超技并非表示要放弃内涵，传统虽好，但我们可以继续往前走。

焦：提到个人化的钢琴技巧，弗兰克作品也是一绝，可说是圣—桑的相反，充满厚重的和弦。

科：弗兰克真的很难，因为他总是从钢琴中听到管风琴的声响，也要求演奏者弹出管风琴的层次与色彩。这其实不是很钢琴化。我觉得《交响变奏曲》弹起来就不是很舒服，虽然那音乐真是美。《前奏曲、圣咏与赋格》更不用说，美到不可思议，多么感人又多么能启发人，导致我每次在演奏会弹，都得提醒自己保持冷静，不然就会完全陷入音乐之美而无可自拔，忘了要和听众沟通。

焦：弗兰克的学生肖松所写的《为小提琴、钢琴与弦乐四重奏的重奏曲》，钢琴部分也是难到吓人。

科：是的，但音乐那么美，我又能说什么呢？你知道此曲还有以弦乐团取代四重奏的版本吗？我觉得演奏弦乐团版比较舒服，像是有块地毯垫着，钢琴声音得到充分支持，可以更自由地表现。

焦：为什么这些作品的钢琴部分，会如此不合理的困难呢？那个时代似乎不少这种的创作，马尼亚尔（Albéric Magnard，1865—1914）的小提琴奏鸣曲与大提琴奏鸣曲，钢琴部分也是极为困难。

科：说实话，我不知道，不过这些作品的弦乐部分，有些地方也很不容易，虽然钢琴还是难多了。我很高兴你提到马尼亚尔。即使在法国，都很少人知道他的创作，我和杜梅（Augustin Dumay，1949—）有段时间很努力推广他的小提琴奏鸣曲，却得不到效果。听众看到曲目是陌生的马尼亚尔，也就不来听音乐会。这实在可惜呀！

焦：村上春树写过一篇文章，讲您在伦敦某周日早上的普朗克钢琴独奏会，带给他“价值连城的满足与幸福”，可否也请您谈谈这位作曲家？

科：普朗克给我一种很特别的感觉……他其实常让我想到李斯特。

焦：李斯特？

科：因为他们的作品……都像是酒吧与教堂的混合体，既娱乐又宗教（大笑）。普朗克真的有趣，他的和声总是带来惊奇，音乐可以充满宗教感，虔诚而深刻，也可以欢乐逗趣，开些意想不到的玩笑。你读他

的信件，就可以知道他的人，而他的音乐和他的人根本一模一样，妙不可言！

焦：您也弹梅西安和迪蒂耶（Henri Dutilleux，1916—2013）吗？

科：当然，但不是那么多。我觉得贝洛夫的梅西安真是好，我可比不上。我一直希望迪蒂耶能为钢琴写一首协奏曲，很可惜这期待最后还是落空了。说到曲目，法国钢琴家很幸运，有非常丰富的资产，只可惜我们实在不够好奇：夏布里耶、塞弗拉克（Déodat de Séverac，1872—1921）、鲁塞尔、伊贝尔（Jacques Ibert，1890—1962）这些人，都写过非常有趣的钢琴作品，但或许大家都太满足于德彪西和拉威尔，所以忽略了他们。当然这两位是不世出的大天才，每次我听《海》（*La Mer*）或《达芙妮与克洛伊》（*Daphnis et Chloé*），我都在想是要何等非凡的艺术心灵，才能创造出如此神作？但也不能因为有了德彪西和拉威尔，我们就只弹他们。这对音乐家和听众而言都太可惜了。

焦：您音乐会行程始终繁忙，而我非常惊喜地听到您的新专辑，肖邦二十四首《前奏曲》与《第二钢琴奏鸣曲》。这是睽违多年之后的再出发，可否谈谈您的心得？

科：其实肖邦是我18岁的时候最爱的作曲家，我当初甚至想把他当成我在音乐界的护照，主打肖邦作品。我也练了很多肖邦；那时音乐学院里几乎只教贝多芬和肖邦，法国曲目都很少，老师连一首巴赫和莫扎特都没教过。芭伦钦甚至说，只要会弹贝多芬和肖邦，就可以成为钢琴家。当然这完全是胡说。

焦：既然如此，为何您后来反而不常演奏肖邦呢？

科：原因之一是太多人弹，之二是我实在不喜欢当时流行的肖邦弹法：总是加了过度的糖，音乐永远沉溺在粉红色的想象，旋律永远往下掉，音乐永远在哭泣……不，我真的不喜欢这种肖邦，这也不是我所认识的肖邦，至少乐谱不是这样告诉我的。既然风尚如此，我也就不再演奏肖邦，虽然还是录了一些，但那是为了证明我有能力演奏像《第三钢琴奏鸣曲》这样的作品。不过我私底下仍然持续弹肖邦。经过这么多年，现在我终于觉得是时候再回到肖邦，把自己心中的他好好呈现。这张专辑还是用我自己的钢琴录制，是我最熟悉的乐器，希望大家喜欢。

焦：我们也会听到您录制肖邦的钢琴协奏曲吗？

科：这是另一个问题。肖邦是可以将所有心事都对钢琴倾吐的作曲家，他和这个乐器有非常亲密、特殊且个人化的关系。当我演奏他的作品，心里总是想：好，现在我左边坐着肖邦先生，右边是钢琴先生，我要如何参与却不干扰他们的对话？演奏肖邦，我必须努力缩小自我，一旦加入管弦乐，整个感觉就变得很奇怪了。不过两首协奏曲仍是很美的作品，说不定哪天我会改观呢。

焦：照此发展，我们也会在不久的将来听到您录制贝多芬啰？

科：是的，贝多芬也在逐渐“回来”之中。为了我自己的学习与工作纪律，我每年还是会练习两到三首贝多芬钢琴奏鸣曲，持续研究他。

焦：您怎么看法国新生代钢琴家？

科：我对他们充满期待，特别欣赏查梅（Bertrand Chamayou，1981—）。你如果有机会，一定要听他的舒伯特，真是发自内心而出的音乐。

焦：非常感谢您分享了这么多。在访谈结尾，您有没有特别想和读者说的话？

科：我想谈谈我对我“职业”的想法。钢琴演奏家作为一种职业，其实非常无聊且折磨人。机场、飞机、旅馆、舞台，这些其实都一样，周而复始，了无新意。唯一让我觉得快乐的，只有在舞台上和听众分享音乐的短短时间而已。为了要和人们沟通，我必须先要了解人。唯有贴近活生生的人，我才能有话对他们说，我的音乐才有意义。要当好钢琴家，先要当好的“人”。音乐并不是我生命的全部，我要去了解、去聆听我周遭的人事物，才能找到我要说的话。但要能去了解这世界，第一步就是去爱自己的家庭。因为有他们，我的人生才有意义，我也才能在舞台上和听众分享我的人生。没有爱，音乐不会存在。

拉贝克姐妹

Katia＆Marielle Labèque



举世闻名的钢琴重奏组合拉贝克姐妹，姐姐卡蒂雅（Katia Labèque，1950—）与妹妹玛瑞尔（Marielle Labèque，1952—）皆出生于法国昂代伊（Hendaye）。她们由母亲启蒙学习钢琴，1961年在巴约纳（Bayonne）首度公开演出，进入巴黎高等音乐学院师从迪卡芙，1968年毕业后即以双钢琴搭档展开演奏生涯，从古乐到爵士，她们曲目无所不包，并委托创作/改编新曲目供钢琴重奏演出，以精湛技巧和无可比拟的默契闻名乐坛，和全世界著名乐团与指挥皆有成功合作。除了演奏与录音，她们更成立拉贝克基金会（The KML Foundation），为双钢琴与四手联弹曲目，以及音乐教育持续贡献。

关键字：拉贝克基金会 形象与音乐 委托创作 当代音乐 学习 巴黎高等音乐学院（教育） 技巧 巴洛克（音乐、演奏） 梅西安《阿门的幻象》 持续探索 表现自由 钢琴重奏的思考 声部分配 音乐的意义

访谈时间、地点：2005年6月，柏林；2013年4月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：恭喜你们成立了基金会（The KML Foundation）。可否谈谈你们的新计划和这个基金会？

卡蒂雅·拉贝克（以下简称“卡”）：我们基金会的首要计划，在于开拓形象（image）与音乐之间的连结。我们选择数位年轻艺术家，在亚奎那（Fabio Massimo Iaquone）的指导下自由创作。我们会重录许多曲目。每当我们录出成品，便给他们新录音。无论他们想从绘画、舞蹈、雕塑……任何面向创作皆可，我们不做任何限制，完全尊重艺术家的想法，最后的成品会同时发行CD和DVD。

焦：为何会特别选定形象和音乐？你们有无特别的诉求对象？

玛瑞尔·拉贝克（以下简称“玛”）：我们发现古典音乐逐渐失去对儿童以及年轻人的吸引力，然而我们也发现，对他们而言，现在是形象主导的时代。我们希望借由结合古典音乐和形象，让下一代能对古典音乐产生兴趣。以前的音乐形象几乎只是拍摄演奏家，但对新世代的人这根本不够。我也不希望我的形象一直出现，这太无趣了。我们所期待的形象是艺术性的形象，并不一定是描述性或故事性的。拉威尔的《鹅妈妈组曲》（*Ma Mère l'Oye*）当然可以说故事，但即便是莫扎特、舒伯特的作品，艺术家也可以自音乐中得到灵感，创作出生动的形象。这些形象也会影响观众，形成新的灵感并产生对音乐的兴趣。

焦：你们的计划是否也包括当代音乐作品？

卡：当然，贝里奥就在计划之中，我们已经和贝里奥夫人讨论过。我们和贝里奥一家是多年好友，就像一家人。我们计划的第二个目标，是搜集、保存并委托创作更多双钢琴和四手联弹作品。我们成立了图书馆，保存、收藏、发现各式各样的钢琴重奏乐谱以及录音。在作曲家方面，以前留下来的原创双钢琴和四手联弹作品不多，当代作曲家写得也不多，希望借由我们的努力，能吸引更多作曲家为钢琴重奏这种表演形式谱曲。查尔敏（David Chalmin，1980—）、马里克（Dave Maric，1970—）、泰斯卡利（Nicola Tescari）等作曲家即受基金会的帮助。我们也委托计划，像进行中的弗拉明戈计划，阿玛格斯（Joan Albert Amargos，1950—）就为双钢琴与弗拉明戈歌手玛汀（Mayte Martin，1965—）写作了《火与水》（*De Fuego y de Agua*），改编西班牙作曲家作品到民俗音乐的种种创作，探索之间的可能性。安德里森（Louis Andriessen，1939—）、格利乔夫（Osvaldo Golijov，1960—）和格拉斯

也都为我们写作或改编双钢琴和管弦乐团作品。

玛：我们有很多想法，而我很期待这个计划的发展，也很好奇我们如何随着它成长。

卡：面对有限的生命与无可避免的死亡，我们要把握机会，对音乐世界、对下一代以及对双钢琴和四手联弹作品做出贡献，让我们的经验得以传承累积，给之后的音乐家更好的基础。我们也非常欢迎并感谢任何给予我们的帮助。

焦：身为钢琴重奏音乐专家，你们对作曲家写作双钢琴作品有何期待？

卡：没有！我完全尊重作曲家的意见和想法。他们可以写双钢琴、双钢琴搭配室内乐团、双钢琴和打击乐器、双钢琴搭配管弦乐团或任何可能，我完全没有意见。演奏家不该自我设限。我们总是期待作曲家的新观点，也随着作曲家所给予的观点和挑战不断进化，永远学习和自我挑战。

玛：双钢琴音乐有其先天的难处。钢琴的表现力本就是乐器之冠，独奏就可完美表现音乐。如果乐思丰富到要给两架钢琴才行，那大可写给管弦乐团。所以，作曲家需要更花心思，才能为双钢琴写出真正原创而有意义的作品。这个领域的发展空间还很大，期待作曲家能往这方向努力。

焦：请原谅我问一个不礼貌的问题。我看了安德里森为你们写的The Hague Hacking乐谱，实在难到不可思议：双钢琴交织在一起，这一小节第一拍的三连音，第一部弹前两个，第二部弹第三个；第二拍的四连音，第一部弹第二个音，第二部弹其他的……这样要折腾十五分钟！除了你们，真的还有人能够练起来吗？如果只有你们能演奏，这种乐曲也无法推广啊！

玛：这的确难得超乎想象。我们第一次练的时候，根本不知道如何下手。我感觉自己回到儿时，好像完全不会弹琴一样！我们花了非常多时间，天天练，练了一个月，才稍微有点样子。

卡：我想我们还是抱持希望。虽然很难，说不定以后也有人能克服呢！事实上，很多作曲家写给我们的创作都非常困难，但我想这开创的可能性还是多过限制。

焦：现在可否回过头来谈谈你们的家庭和早期学习？我知道令堂就是你们的钢琴老师，她之前是玛格丽特·隆的学生。更重要的，我想她也一定是你们勇气与能量的来源，给予你们永远自我挑战、永续学习的力量。





幼年的拉贝克姐妹，上为卡蒂雅，下为玛瑞尔
（Photo credit：Katia＆MarielleLabèque）

玛：她是非常精彩的人，慷慨、开朗、热情。她热爱钢琴，当她的女儿根本不可能不弹钢琴，事实上任何人在她身旁都要弹钢琴！她的音乐知识不算深厚，可是直觉总是对的。她是很好的老师，学生都爱她，但也是相当严格的老师。即使她是那样可爱的母亲，钢琴课就是钢琴课，练习就是练习，丝毫马虎不得。家父则非常喜爱自然，我总是喜爱和他一起爬山、游泳、郊游。这深深影响了我。作为演奏家，身体和心灵的平衡极为重要，我们的父母从小就给我这种平衡。能有这样的父母，实在是非常大的奢侈与享受呀！

焦：你们小时候受什么教育？

卡：我们读函授学校。当时法国有非常著名的函授系统，家父家母一是医生，一是钢琴老师，各有所长，能给我们非常平衡的学习。比如

说我上钢琴课，妹妹就和爸爸上数学和作文，时间分配相当妥善。我们还有一位哥哥，虽然也学了音乐，最后他克绍箕裘成了医生，继续传承“拉贝克家学”。

玛：另外我要说的，是姊姊从小就对音乐展现明确的喜爱和天分，也很认真。我则不然；我只想在花园玩耍，户外风景可比钢琴课要有吸引力多了！但等到姐姐开了第一场独奏会，我在台下看她演出，得到很大鼓舞，从此告诉自己也要好好学音乐，这才开始认真练琴，哈哈。

焦：当初你们在巴黎高等音乐学院得到一等奖后，就没兴趣继续往高级班进修，最后也离开学校。您如何看当年的学习？

卡：我们进巴黎高等时都很小，我13岁，玛瑞尔才11岁。依学校规定三年内只要能拿一等奖，我们就可以毕业。诚实说，我不满意在音乐学院的学习。我们的老师是著名的迪卡芙女士。钢琴技巧上她属于传统的法国学派，极为重视清晰、干净的声音。可是她教的是老式的指点式技巧，完全是手指功夫，声音并不立体，只要一切弹清楚就好。我现在的技巧绝非她所教的样子。

玛：我们的技巧进步很快，但没有学到什么音乐，只知道要弹得清楚。如果说我们还有音乐上的认识，那是因为我们很幸运地得以认识梅西安、布列兹、贝里奥等大师，但不是在钢琴课上。

焦：令堂师承隆夫人，迪卡芙当年也是隆的助教，可是你们的演奏从最初的录音中就展现出异于“非圆滑奏”“指点式”的传统技巧。我很好奇你们超越这个学派与传统的过程。

玛：每个人的手都不一样。我的手就和我母亲的不同，因此不能完全用我母亲的方式弹琴，一定得发展出属于自己的技巧。

卡：我们都和母亲学，可是我的琴音和技巧和妹妹也不同，因为我们的手也不同。

玛：再说，技巧是为音乐而服务。学派和法门最后都要丢掉，重点是你要在音乐中说什么。法国传统式的技巧并不能表现出我心中的音乐，我一定得寻找解决之道，发展其他弹法。

卡：当时巴黎高等另一个大问题，就是我们完全没学到任何巴洛克音乐！老师主要教浪漫派和印象派，古典派已经不多，巴洛克传统更完

全缺席。得到一等奖后，我们没兴趣继续上这种钢琴课，因此修了两年室内乐之后就搬到伦敦了。一方面，我们的音乐生活在伦敦比巴黎还要丰富；另一方面，家母是意大利人，家父是巴斯克人，所以我们在巴黎也没有很多朋友或亲人，离开并不困难。

焦：当年学校连库普兰和拉莫也没教吗？

卡：完全没有！现在想起来还是很令人惊讶，但当年就是如此。

焦：你们当年的室内乐课是否就是双钢琴课程呢？

玛：是的。当时院内并没有开设双钢琴课程，但我们想学，于是就问可否和于伯上室内乐，但请他指导双钢琴？后来音乐学院特别为我们开了双钢琴。直到这时，我们才真正学到有关音乐处理和诠释的内容，那是相当有趣的经验。

焦：虽然不曾在学校学过，你们后来却在巴洛克音乐上有杰出的成就。

卡：我们到二十多年前才开始学习巴洛克音乐，这得感谢我们的朋友波斯丁赫（Marco Postinghel，1968—）。他是非常杰出的低音管演奏家，对巴洛克音乐有非常深的研究，现在更是我们古典作品录音的艺术制作。通过他的介绍，我们进入巴洛克的世界，并且和许多杰出的古乐音乐家与演奏团合作，包括古乐乐团（Musica Antica）、英国巴洛克独奏家乐团（The English Baroque Soloists）、安东尼尼（Giovanni Antonini，1965—）与和谐花园（Il Giardino Armonico）、戈贝尔（Reinhart Goebel，1952—）和科隆古乐团（Musica Antiqua Köln）、马尔孔（Andrea Marcon，1963—）与威尼斯巴洛克乐团（Venice Baroque）以及麦克利什（Paul McCreesh，1960—）和加布里埃里乐手（The Gabrieli Players）等等，从头学习巴洛克。我们从演出中学到甚多，特别是从和安东尼尼与戈贝尔在2000年为巴赫新世纪所举行的巡演，那是我们第一次以席伯曼钢琴演奏并和古乐团巡回。现在回头看，当年没学到巴洛克音乐反而是好事，因为我们现在对它求知若渴、充满热情，它对我们也极度新鲜，永远新奇。其实我们也是这样的人，永远希望能学新事物，得到新发现。

玛：而且我们得学习如何由当时的乐器来演奏。以现代乐器演奏巴赫键盘独奏乐曲有其优点，但在双钢琴或三钢琴上，整个音响强度和效果等又和独奏完全不同，我们觉得还是用古乐器为佳。在巴赫学习上，

我们很幸运能得到列文（Robert Levin，1947—）的教导。他是极为独特、博学的超级大天才，在我心中像神一样。他的学问那样惊人，却没有一丝骄气，为这世界带来美妙无比的音乐和智慧。听过他演奏的莫扎特和巴赫，我几乎不能再听别人的演奏了！他那套和加迪纳（John Eliot Gardiner，1943—）合作的贝多芬钢琴协奏曲全集，更是绝世天才的经典之作！我不会忘记我第一次欣赏这套录音所受到的震撼，更别提他神乎其技的即兴华彩乐段。我实在太爱这套录音了。如果只能选一套贝多芬钢琴协奏曲录音留下来，甚至只能选一张“荒岛唱片”，那一定是这套。我们到斯图加特和他上课，过程也很有趣。那时他其实没有时间，于是我们干脆报名他的大师班，像学生一样弹给他听。那时每天上课都不觉得累，天天都快乐地沉浸在音乐之中。

焦：列文和我提过这件事：学生早上一进教室，赫然发现台上演奏的竟是钢琴界两大明星。这种学习精神实在令人佩服。

卡：山不来就我，我便去就山啊，呵呵。我们必须发展出新技巧来演奏古钢琴：那时的琴键比现在窄，踏瓣也不同，乐器的能力与限制也不同，必须重新设计音色与音响，而这也帮助我们重新思考现代钢琴的演奏。我们一直都乐在学习。我们听和谐花园好多年，后来竟然能和他们合作，简直是美梦成真。和古乐团合奏得是长期琢磨，可不是今天下午排练，明天就能上台的音乐会。和他们合作我们学到很多，也过了一段很愉快的生活。

玛：我永远是学生，无法不学习新东西。如果有一天我不学习新曲目或新事物，那我一定是死了。我们很高兴在我们研究当代音乐时，能得到贝里奥的教导；研究巴洛克音乐时，能得到列文的教导。当我们开始弹奏双钢琴作为职业时，能够得到梅西安的教导与帮助。我们组成双钢琴后在巴黎的第一场音乐会，正是梅西安《阿门的幻象》和巴托克《为双钢琴与打击乐器的奏鸣曲》。在我们最需要指导的时候，总会出现伟大的老师，这真是我们的幸运。

焦：我很讶异你们的首场音乐会竟排出这样大胆的曲目，《阿门的幻象》甚至也是你们的第一张录音。

玛：我和卡蒂雅都不是那种只会弹既定或保守曲目的人，总是选择我们有兴趣的音乐。之前我听过贝洛夫弹梅西安，大为震惊，赶紧询问梅西安是否写过双钢琴作品。贝洛夫就告诉我们这部《阿门的幻象》，于是我们和于伯上室内乐课就练这首。梅西安那时正准备和萝丽欧录它，听了我们的演奏后大为称赞，还决定让我们录，他退居幕后当制作

人。我们和梅西安深入讨论了此曲诠释，从中学到很多，《阿门的幻象》也就成为我们的第一张录音。

焦：此曲第一部是为萝丽欧而写，技巧非常艰深，能弹下来实在不容易。

玛：这真的很难，技巧或节奏掌握都是。我们那时又很年轻，因此更难。可是我很开心地说，即使第一部那么难弹，卡蒂雅可一个音都没漏！这也证明了早期教育与学习有多么重要。这也是我们基金会针对儿童推动音乐与形象的原因。只要他们愿意接触，就会发现这其中的世界是多么美妙。

焦：你们二位从青少年时期起，就一直对音乐充满好奇，永远探索新方向，实在很了不起。这背后是否有什么力量给予你们永远学习的勇气？

卡：我想这和我们是双钢琴演奏家有关，因为我们不像钢琴独奏家一样有丰富的曲目。如果我们想弹莫扎特的钢琴协奏曲，只有两首可选，但钢琴独奏家可以有二十七首。我们必须要调查、探索、发现，甚至委托创作新的作品。这也是我们往往对现在许多钢琴二重奏感到遗憾的原因。我们知道我们影响了许多双钢琴演奏家，但他们多半只是模仿我们的曲目，或只演奏非常传统的曲目，却没有学到我们不断创新求新的精神。这实在很可惜。如果我们还能对年轻音乐家有些影响，我希望他们能够继续创新，开创出更多元、更新颖的曲目和观点。这也是作为钢琴二重奏必须了解之事。

玛：另一方面，听众也要学习拓展视野。我们常常排出很新颖的曲目，但经纪人或音乐厅总是希望我们改成较传统的，因为他们觉得听众无法接受。我不认为如此。经验告诉我，只要节目够好，听众一样会来，而且能学到更多东西。没错，格什温的《蓝色狂想曲》（*Rhapsody in Blue*）很好，我很爱，但双钢琴不是只有它可弹，听众也不该只听《蓝色狂想曲》。听众和演奏家都该更开放，欣赏更多元的作品。

焦：非常高兴你们能有今天的成果。

卡：当年我们组双钢琴，并不是因为想出名，也没有那么多的计划和愿景。我们想法很单纯，只是希望姐妹可以永远在一起，一起演奏，一起学习，一起成长，一起面对人生。那时我们很年轻，觉得多得是时间让我们去探索与体会。我们遇到非常多支持并影响我们的人，像是布

列兹和贝里奥，特别是贝里奥。他对当代、巴洛克、非洲、披头士……各式各样的音乐都有很浓厚的兴趣，是非常广博与开放的人。说到古典音乐，我必须再次感谢波斯丁赫。自我们1995年相识之后，他真正让我们忘掉自巴黎高等音乐学院学到的坏习惯。

焦：你们在组钢琴二重奏之前，真的没有想过开展独奏生涯吗？

玛：或许现在时代已经改变了，但在我们那个时候，学音乐是因为喜爱音乐，练钢琴是因为喜爱钢琴，并不是为了要当钢琴家才学习。当然我们有基辛（Evgeny Kissin，1971—）和宓多里（Midori，1971—）这样在十一二岁就有演奏事业的例子。但他们是万中无一的罕见天才，不能以常理视之。先问自己的兴趣和热情为何，再去讨论事业，我想仍是比较健康的态度。

焦：刚刚你们提到要重录录过的曲目，我很好奇你们怎么看自己以前的录音？

卡：我一张都不喜欢。以前我们没有办法自由表现想法，录音则反映了困扰我们许久的一个“迷思”——双钢琴要弹得非常精准，拍子要准到完美无缺，才是好的演奏。结果，为了要确保合拍，我们根本没有办法随心所欲地塑造乐句，音乐也显得机械化。这也是我们之前有七八年都不再录音的原因，觉得除非找到解决之法，不然不愿意再录这样违背自己想法的演奏了。我们这几年来所想的，反而是如何弹得“不在一起”。双钢琴不该被视为一件乐器，而是呈现两位艺术家以钢琴思考的成果。

玛：的确如此。每一次我们音乐会后，都有人到后台恭喜我们，说：“你们弹得真好！像是一台钢琴的演奏！”我心里就想：“既然如此，那我们为何要演奏双钢琴呢？大家听钢琴独奏不就好了？”当然，他们是称赞我们的演奏很精准合拍，但精准合拍和表现音乐是两回事。以前我们太在意别人的观点，过于重视合拍而限制了音乐表现。现在我们要忠实自我，呈现自己的想法了。即使我们可能会失误，但为了追求诚实的音乐表现，我们宁愿冒险也不愿意再演奏出过分人工化、机械性的诠释。

焦：普朗克的双钢琴协奏曲呢？虽然有点机械性，但你们所展现的快速却惊人无比，是非常刺激的诠释，也是我很喜欢的演奏。

卡：如果音乐没有呼吸，快和刺激又有什么用？如果我们能在表现

技巧之余仍能展现自由句法，那就很好，只可惜我们那时没有办法做到。我对我们和拉特尔与柏林爱乐在2005年森林音乐会的现场录音更满意。这不只因为拉特尔像我们的弟弟，是多年好友，更因为我们对音乐有相同的理解。

玛：我们和拉特尔与柏林爱乐合作过许多次，那真是非常大的享受，即使很多乐段我们只是伴奏声部，我也甘之如饴，因为他们的演奏实在太美了！这首协奏曲一定要以迷人的弹性速度演奏，照节拍器弹是行不通的。

焦：从你们这些年来的录音和现场演出中，我确实感受到你们在技巧与艺术上的进展，而且呈现明确且一致的方向。这是因为你们的思考观点相同，还是长期讨论的结果？

卡：这是长期讨论的结果。因为要能达到两人分别塑造乐句却不失整体感，实在难如登天。玛瑞尔有时喜欢严格的速度，而我喜欢改变——就像德彪西在给杜兰（Jacques Durand，1865—1928）的书信中说的："你知道我对速度指示的看法，不变的速度在一小节的范围内是可行的，就像早晨的玫瑰只新鲜那一次。"节拍就像鱼，若是放着不动，那两小节就臭了！就算不要每两小节改变速度，如果音乐没有弹性速度，永远照着拍子，音乐也就死了。然而，句法塑造和速度变化，取决于对音乐的知识、对作品的理解以及品味。这些都会决定如何表现音乐，而我们两人有不同的想法。因此，我们必须讨论、思考以得出一致的想法。

玛：卡蒂雅总能在天上飞，而且飞得又高又快又远，但她知道我会稳稳地在地面上，提供最好的支持。这是多年讨论与默契的成果，也是我们自由表现之处。

焦：你们如何决定何时该冒险，何时该保守？

卡：首要之务是彻底研究乐曲，知道作曲家写作时的情感以及在乐谱上所呈现的想法……

玛：接着便是讨论。我们会讨论乐曲中哪些地方一定要合拍，哪些可以自由。双钢琴合奏的困难度，远胜过钢琴和乐器重奏或为歌手伴奏，更别提如果还想自由发挥。因此我们必须努力思考，详尽讨论。

卡：我们自演奏巴洛克音乐中学到很多。音乐可以完全合拍，但在

拍子中能包含诸多弹性速度与流动乐思。这是极高的艺术，极巧妙的自由，也是我们努力的方向。

焦：卡蒂雅您有自己的团，也常和其他音乐家合作室内乐，可否特别谈谈您的乐团？

卡：事实上我有两个团：一是和马里克和吉里摩（Marque Glimore）所组的三重奏“Katia Labèque Band”，另一则是为披头士音乐而成立的“B for Band”，也包括穆洛娃（Viktoria Mullova，1959—）在内的许多客座艺术家。我的团有强烈的革命精神，成员来自非常不同的音乐世界和见解。通过互相讨论与刺激，我们不断前进，追求不同的音乐表现，特别是电子乐器与音响变化。我觉得在21世纪，论及音乐创作，电子与音响乐器不可或缺。我很期待各种新颖的音乐创作与表现。我很喜爱过去的音乐，但也不曾忘记自己的时代，深爱现代文明所带来的乐趣。无论是古典音乐诠释或是现代音乐创造，我都持同样的理念。

焦：下一个问题则要问玛瑞尔：这么多年来您一直演奏双钢琴的第二部，可曾想过和姐姐换手？

玛：对我而言，没有弹第一部或第二部的问题，而是我弹哪一个“声部”。非常多的双钢琴曲目，之前或之后都有管弦乐版本。作曲家几乎都把大提琴声部配给第二钢琴，而我又非常喜爱大提琴，因此演奏起来格外开心——我不是在弹第二部，而是在拉大提琴！莫扎特的《双钢琴协奏曲》，常常也是第一钢琴在高音部先奏，第二钢琴在低音处应答，而我喜欢低音的声音。至于梅西安，你刚刚也提了那第一部有多难，所以演奏第二部当然快乐多了！总而言之，我们不觉得有第一部或第二部，主奏或伴奏的分别，而是把作品当成一个整体，各自负责不同声部。

焦：你们有没有特别喜欢的作曲家和作品？

卡：我喜欢巴赫和莫扎特，也爱德彪西和斯特拉文斯基。舒伯特很不错，但不是所有的作品。对了！肖邦的四手联弹我也非常喜爱。提到肖邦，我不得不想到齐默尔曼（Krystian Zimerman，1956—）。他亲自指挥并演奏的肖邦两首钢琴协奏曲，实在是太精彩的演奏！他那样认真工作，乐团在他指挥下宛如室内乐般细腻，和钢琴一起表现出最动人、最深思熟虑的句法，弹性速度的运用更惊人至极。很多人说肖邦的管弦乐不好，因此演奏者轻视，听众也不注意——我只能说，请他们去听听齐默尔曼这张录音吧！这真是对音乐的“爱的表现”。我想，组成这样一

个乐团以演奏肖邦钢琴协奏曲，必定是极为美妙的经验。齐默尔曼提出构想并执行，全部由他计划掌握，为音乐理想而奋斗——这正是音乐家所需要的，为音乐而燃烧！他就是不放弃作曲家任何想法，也不放弃对自己的要求，我们才能听到这张前无古人的美丽录音。我非常佩服他。

玛：齐默尔曼正是能在规矩节奏中展现极度自由，他的节奏和速度运用实在无比巧妙，了不起的音乐家！

焦：你们花了如此多时间精力在基金会，也准备出版录音和录像，但在这个盗版泛滥、非法下载极为普遍的时代，难道不担心自己的成果将轻易地为人所用？

卡：我不在乎。我觉得音乐和影像本来就该被下载。这是时代趋势，无法抵挡的趋势。我相信人性本善，人不会这样一直偷东西下去。但我们需要有机制来管理，找到一个健全方式来尊重艺术家的创作。我希望大家能够正视这一点，我也相信这个黑暗时代会结束。音乐毕竟是良心事业，很多观念也在变化。我以前完全不能接受现场录音，因为我们会受到录音的影响，力求不错音而限制我们的诠释空间。很多现场录音的声音效果也不好，无法忠实捕捉我们的演奏特色。但现在的现场录音非常仔细，不但录下所有演出，也录下彩排，可以整理出非常理想的演奏，和录音室录音毫无差别。同理，我觉得未来一定会有办法解决这些问题，而我们会有更好的未来。

玛：我们的主要收入来自演出，之所以还会录音，不外乎是希望能保存下我们多年研究、探索、体会后的心得，为自己也为他人留下记录，更不用说我们的计划在于帮助下一代亲近古典音乐。这是非常有意义的事，并非金钱所能衡量。

焦：说到录音，你们现在自己制作专辑，我很好奇你们的录音哲学。

卡：我们的观念是，录音是求如何“通过播音器材，传达出我们希望听众听到的演奏”。我们放弃过一张录音：录音师坚持认为只要架一两个麦克风就好，录出来的效果也的确就像是那个场地的效果。但你家客厅怎会是那个场地？现场是现场，录音是录音，各有各的目的，我们希望两种目的都能各自达到，但不该以录音衡量现场，也不该以现场规范录音。

焦：作为长期的双钢琴组合，你们如何在演奏中保持个人生活？

卡：其实这就像婚姻一样。我们不能预期会怎么发展，没有一定的道理，但目前一切都很好……

玛：这真的像婚姻。我总是很珍惜和姐姐相处的时间，离开姐姐总是很想念，但我一样有自己的生活。我想我们拥有完美的和谐……这真的很难得。我们的个性如此不同，但深爱对方，也需要对方。我们一起分享生活中的快乐悲伤，一起在音乐中成长。更重要的是，我们不会孤独。很多音乐家，特别是女性音乐家，无法忍受过着长期和家人分离，四处旅行演奏的生活。然而作为钢琴二重奏，我们姐妹都在一起，我从来不知道什么是孤独。我想这是最幸福的事。

焦：听说你们从来没有吵过架，这是真的吗？

玛：这是真的。我们进音乐学院时，妈妈必须留在家乡照顾爸爸，一周才能来看我们一次，等于是我们两个小女孩在巴黎相依为命。我的心理年龄比实际年纪还小，总是比较天真单纯，但卡蒂雅从小就很敏锐，也独立早熟。在巴黎她根本是姐代母职照顾我，我也一直很感谢且敬爱姐姐，根本吵不起来。



扮家家酒的拉贝克姐妹（Photo credit: Katia &Marielle Labèque）

焦：这真是感人。你们为古典音乐奉献这么多，最后我想请问，你们对听众和音乐家有何期许？音乐对你们而言是何意义？

卡：无论是哪一类型的音乐，音乐自有生命。如何让音乐活在我们的生活中，我想是音乐家最大的任务。音乐家该充满热情，不能把音乐当成赚钱度日的工作。

玛：无论是什么音乐，我们都该认识，儿童更该认识，但前提是必须接触伟大的作品。披头士的作品极好，但不能因此忽略莫扎特。音乐传统已经遭受严重冲击，我们没有时间浪费，必须立即努力保存并延续。只要能够让人们保持对音乐的兴趣，音乐就会一直传承下去。一场音乐会真的可以改变人的一生，这一点都不夸张。

卡：音乐有无穷的可能，然而今日的音乐产业却愈来愈求制造，而非音乐理解，开始丧失艺术和营销之间的界线。这实在非常危险。时代变化太快，很多事物还没来得及成为当下，就已变成过去。我们虽然尊重传统，但更重要的，是把乐谱中的情感和生命表现出来，通过演奏让音乐的生命继续。肖邦的作品无论多美、多伟大，如果没有演奏者诠释，他的音乐仍是死的。对古典音乐而言，现在是一个诠释的时代；以前古典音乐被作曲家不断写作而生，现在古典音乐则通过诠释而不断更新创造。诠释者通过自己让作曲家的语言与现代世界交会，既带给音乐生命，也让音乐成为自己的生命。我们必须深刻了解音乐，持续和过去沟通，但同时要保持开放，不要成为乐谱和传统的囚犯。演奏者在不悖逆原作精神的前提下，以现代的语言表现给听众，也应该永远相信直觉的力量。音乐是直指灵魂的语言，也是被所有世代了解的语言。希望大家都能珍惜。

贝洛夫

Michel Béroff, 1950—



1950年5月9日出生于法国东北的埃皮纳勒（Épinal），贝洛夫先后在南西（Nancy）音乐学院与巴黎高等音乐学院就读，16岁即获钢琴一等奖，17岁又于首届梅西安钢琴大赛（International Olivier Messiaen Piano Competition）得到冠军，自此声誉卓著，是法国20世纪后半叶至今最重要的钢琴名家。贝洛夫演奏技巧高超，曲目广博，对20世纪作品和法国音乐尤有心得，曾录制普罗科菲耶夫与李斯特钢琴与管弦乐作品全集，德彪西钢琴独奏作品全集以及斯特拉文斯基钢琴作品全集，皆为经典之作。演奏之外，贝洛夫曾任教于巴黎高等音乐学院，亦涉足指

挥与乐谱校订工作，是相当全方面的音乐家。

关键字：趁早接触各类音乐 纯粹技术练习 桑贡（技巧训练） 法国钢琴学派 梅西安 德彪西（作品、演奏、诠释） 纸卷钢琴 20世纪后半的音乐创作 肌张力不全症 教学

访谈时间、地点：2004年1月，台北；2018年2月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：我听说您7岁才开始学钢琴，这是真的吗？

贝洛夫（以下简称“贝”）：确实如此，并不算早。我忘了我第一位老师的背景，我在南西音乐学院的老师是奈特和埃奈斯库的学生。有趣的是后来我和桑贡学习，他也是奈特的学生，还接了他在巴黎高等的教职。

焦：我惊讶的原因是您10岁就开始弹《耶稣圣婴二十凝视》。真的可能在这么小的年纪就演奏梅西安吗？

贝：我从两方面回答。家父非常喜爱梅西安，所以我从小就知道他，他的音乐也很亲近我心。不只梅西安，我小时候接触了各种风格，从巴洛克到当代的作曲家。由于年纪小，没有成见，我对他们都一样喜欢，他们也都成为我的母语。我觉得趁早接触各类音乐真的很重要。许多学生从小到大，只弹莫扎特、贝多芬、肖邦、舒曼这类作曲家；十余年之后，不要说是梅西安，连德彪西都觉得很陌生，缺乏学习不同音乐语言的能力。技巧上，我觉得纯粹的技术练习很重要。很多人觉得这是浪费时间，不如只练乐曲，但我觉得若能先获得技巧，就像先拥有适当的工具，接下来要做什么都事半功倍。更何况有些曲子要求五六种不同技巧，一起练很可能造成困扰，导致始终有某些弱项无法解决。

焦：您推荐什么练习曲呢？

贝：很多都很有用，但勃拉姆斯的《51首钢琴练习》可谓经典中的经典。有些学生都已经弹到李斯特奏鸣曲了，却无法弹好它们。因为练习曲必须弹得准确，而要达到这点，那可比弹《槌子钢琴奏鸣曲》还要难。灵活的手腕尤其重要。许多人不相信自己的身体，手腕非常僵硬，这样根本没有办法弹好。

焦：既然提到技巧，可否请您特别谈谈和桑贡的学习？他可是训练技巧的大师。

贝：我12岁开始和他学。桑贡在音乐学院里非常特别：他受俄国学派影响颇深，是院里第一位系统化教导学生不要只用手指，而要用手臂和整个身体弹钢琴的教授。那时没人这样教，很多人视他为异类，但他的方法确实正确。许多学生听闻他的教法，偷偷找他上课，其他国家的学生也慕名而来。总之，他是对法国钢琴界有革命性影响的人物。桑贡也是作曲家，音乐观点很有见地，常能提出有趣的想法和建议。

焦：法国钢琴学派在桑贡之前，就有列维和科尔托等人强调手臂和肩膀的重要性。桑贡和他们有何不同？

贝：当然我们有列维和科尔托等前辈，但他们对于重量和施力的分析并不如桑贡仔细。当时法国的主流演奏法还是玛格丽特·隆和妲蕾那一派，演奏只用手指和手腕，也只能弹出有限的音量和音色。桑贡则是巨细靡遗地讨论重量和施力，将手指、手腕、前臂、后臂、肩膀、背、上半身和全身的重量与施力法，做解剖式的精细分析。不同的重量和施力法，会产生不同的音色与音质。不是所有乐段桑贡都要学生用全身力气演奏，隆的传统奏法仍有其适用之处，但我们不能只会这一种弹法，而要掌握全面的演奏技巧。这就像管弦乐法一样：长笛很美，但不能什么旋律都给长笛，要视音乐的意义来决定。整套桑贡的训练，其实是让钢琴家先想“究竟要弹些什么”，之后以最省力、轻松的方式，得到最杰出的效果。隆的奏法当然也可以演奏拉威尔，但那样的拉威尔缺乏色彩，等于是牺牲他作品中的诸多面向以迁就钢琴家的技巧。即使传统奏法能够弹出很漂亮的圣—桑，例如妲蕾，音乐上那还是不足。我们拥有那么多工具，当然要善加利用。

焦：桑贡的教导这么着重分析和思考，钢琴家演奏时会不会顾虑太多而难以施展？

贝：训练的目标当然不是思考演奏时如何运力，而是让这种思考以及全面掌握技巧的能力，通过练习成为自然反应。他的训练严格扎实，但技巧训练并非僵化的学习，目的仍在活用，演奏者也要不断反思。这就像网球选手：既要克服各段落的技巧，更要思考整个运动过程，特别是动作与动作间的连贯性。了解动作的收放张弛，让身体能休息放松，方能以最协调的方式演奏。

焦：音色呢？您如何思考塑造音色与技巧间的关系？

贝：音色是对乐曲的诠释与想法。这是从视觉到内心，同时也是听觉到内心的过程。如果耳朵不能分辨音色差异，演奏者也无法弹出理想

的声音；能体会音色的层次与差异，这也会驱使演奏家琢磨技巧，两者互为因果。如果有表现音乐的欲望和想法，为了实现，演奏者会追求技巧；反之，如果有很好的技巧，能轻易做出想要的效果，这也会激发演奏者不一样的思考。这是音色、技巧、诠释必须一起思考，彼此互相循环发展的原因。

焦：这种对音色与技巧的看法和俄国学派很相似。

贝：不过法国学派并没有如俄国学派那样强调演奏者自己的情感与个性。作曲家意见若和个人意见扞格，他们倾向表现自我。大致上，法国学派的训练更注重乐曲本身，强调对乐谱的忠实，虽然还是有不少例外。

焦：总而言之，您如何看“二战”后的法国钢琴学派？

贝：这是钢琴学派的消失过程。不只是法国学派，所有学派都是如此。由于交通便利与录音流通，各地学派互相整合，各取所长，形成新的演奏风格。现在法国已经没有人只用隆夫人的方式演奏。我们要当“钢琴家”而非“法国钢琴家”。法国传统式的技巧不但不能掌握巴托克或普罗科菲耶夫，也无法表现法国当代作曲家。我们有自己的传统，但音乐世界那么广大，有那么多作曲家和作品供我们探索。我们要当好的音乐家，全方面的音乐家，而不是孤芳自赏，满足于有限的技巧和曲目。当然现在还是有特别专注于法国曲目的法国钢琴家，像是罗杰，但他的技巧也不是传统派。现在的法国钢琴家拥有融合性的技巧。以技巧而论，或许俄国钢琴学派仍然存在，但传统法国钢琴学派已经消失了。

焦：现在的法国钢琴演奏，若说还有什么特色或精神，那会是什么呢？

贝：法国钢琴演奏向来着重清晰，这一点并无改变。我们也很重音色，但不怕演奏小声，不是所有曲子都得用惊人音量演奏。另外，就是我刚刚提到的，更重视对乐谱的尊重。的确，演奏家借由音乐表现情感、性格与想法，但我们必须牢记，乐曲不是为了我们这些演奏者而存在。对音乐要谦虚，不要把自己想得那么重要。

焦：您19岁录制的《耶稣圣婴二十凝视》是当代经典，既掌握无比困难的技巧，诠释又相当自然，让听众丝毫不觉得有任何隔阂。可否谈谈您的研究心得？

贝：无论是何音乐，演奏者都必须深入其中，再以自己的方式自然

表现。梅西安的音乐智识性极强，但也是极富情感与感受的作品，特别是他具有非常强的联觉，视觉和听觉完全交融。有次他听了莫扎特的《唐乔凡尼》，之后几乎不能走路，因为眼前尽是非常强烈、无法描述的色彩。他作品中的节奏也很重要，往往是支撑乐曲的栋梁，绝对不能轻忽。演奏家若能严格掌握作品的架构和素材运用，并表现出作曲家所呈现的情感，就能提出合宜的诠释。如果失去这种平衡，诠释就会失当。如此平衡并非只存在于演奏梅西安，演奏贝多芬、舒曼、李斯特等也是如此。如果你相信一个19岁的青年能弹出很好的肖邦，你也该相信他能诠释好梅西安。当然，音色对于梅西安格外重要。他的管弦乐法那样灿烂；即使写作钢琴曲，他想的也是乐团各种乐器的声音，他自己的演奏也充满丰富色彩。我们不能忽略梅西安是法国作曲家，法国音乐的传统就是重视色彩，色彩几乎占了音乐演奏的一半。色彩之于法国音乐，就像人文主义和人性思索之于德国音乐。这反映了我们的传统和民族性，诠释梅西安时自不可忽视。

焦：您和梅西安与萝丽欧的学习是怎样的经验？

贝：我只和萝丽欧上了三四次课而已，那是在我参加梅西安大赛之前。之后我们虽然常见面，但我没有继续弹给她听，不能算是她的学生。我的梅西安作品主要还是和梅西安本人学。我上他的课，录制他的作品前也会弹给他听。和梅西安讨论他的作品是非常有趣且有意义的经验：作曲家当然了解自己的曲子，但不见得知道演奏出来的实际效果，因为他们常常活在现实之外。特别是梅西安，他常常在音乐星球里悠游而回不到地球。许多对他而言是合理的速度标示，实际演奏起来可非如此，甚至也不是他想要的。此外，演奏家和作曲家有不一样的生活经验和艺术感受，表现出的音乐也不相同，互相讨论可以得出更丰富、更有创意的想法。

焦：但他谱上可有非常详尽的指示。除了逐一遵守，还有其他的演奏方式吗？

贝：即使完全遵守，也有可能“误读”，但误读也可能是极好的创意。梅西安并不死板，他会听演奏者在音乐中说了什么。如果没有扭曲他的观点，或弹出完全破坏性的诠释，他都能以开放的心去欣赏。有时钢琴家误读或误判他的指示，甚至只是单纯地想要表现自己的想法，若那演奏中有极好的观点，即使和他创作时的想法不同，他也乐于欣赏。梅西安不能忍受的，是演奏者对谱上指示不理会、读谱不仔细，又没有提出任何观点。其实不要觉得他的作品指示多，看看拉威尔，甚至德彪

西，他们也都写了很详尽的指示，但钢琴家奏来都不一样，音乐表现仍有很大的自由。即使是萝丽欧弹梅西安，有时也会表现出相当大的自由诠释，但她并不会违背乐曲的精神。

焦：您在EMI录下数张精彩的德彪西录音，后来更在Denon录了德彪西钢琴独奏作品全集，最近又为Lyrinx三度录下全本《前奏曲》。可否谈谈您演奏德彪西的心得？

贝：EMI录音已是很久远的事了，而我其实不满意Denon这套全集，最近Lyrinx的新录音我也不满意——应该说，我没有满意过我的任何录音。录音捕捉的仅是某一时地的演出，但我的感觉与想法随时在变。不过整体而言，我现在对乐曲了解更深，累积更多演奏经验，更能把对德彪西的智识性分析内化成自己的情感与音乐表现。我的演奏更自然，诠释更弹性，也能说更多的话。我对色彩和踏瓣的掌握也更进步了。德彪西不喜欢钢琴家用太多踏瓣，但他不喜欢的是无意义的使用，用得一片朦胧，如同所谓“印象派音乐”给人的印象——德彪西也讨厌自己的作品被称为“印象派”。清晰仍是法国钢琴演奏的特质，踏瓣该用来塑造色彩，而非模糊音乐。如果我们看他的手稿，也会发现抄谱干净、笔迹清晰，一点都不像是会用大量踏瓣让音乐陷入迷雾的人。他的音乐有那么丰富的层次，需要细心且长期感受，我会永远研究。

焦：德彪西留下一些自己乐曲的纸卷钢琴演奏，而您的Denon版全集在这些作品中也参考了他的诠释，特别是《沉默的教堂》（第7—13小节处速度变快一倍）。可否谈谈您的想法？为何最早为EMI录音时您并未采用？

贝：那是因为我以前不知道有这些录音！感谢有这些记录，我们终于知道德彪西在想什么，否则包括我在内，很多人对这段都很困惑，不知道该怎么弹。德彪西的记谱并不完美，会犯错也有疏漏，像是忘记注明拍号改变，音符符尾没算好，节奏音型写错之类。我觉得乐谱也该注记德彪西的实际演奏方式；我受日本出版社之邀编校德彪西作品，就把这些都写进去。

焦：在何等程度上您会相信纸卷钢琴记录的演奏？

贝：你当然不能相信它呈现的触键质感和音量细节。比方说许多音听起来会完全平均，这根本不可能。我操作过它的机械装置，发现速度也不能信任，只有节奏可以：一首曲子可以调整得快些或慢些，但音与音之间的长度比例仍维持相同。因此我能知道德彪西在《沉默的教堂》

那段快了一倍，却不能完全信赖他就是以这个速度演奏。

焦：您怎么看德彪西留下的有声演奏呢？

贝：我好一段时间没听了。就我的印象，他是很好的钢琴家。虽然不是拉赫玛尼诺夫或普罗科菲耶夫这等级的超技大师，但他知道他要什么声音与感觉，在不那么复杂的曲子里可以有绝佳表现。就像我刚刚说的，法国音乐最重视声音，有时音色就是音乐，德彪西是这方面的高手。他的想象力无边无际，即使留下的录音很有限，我们还是能感受到这点。

焦：德彪西《意象集》第一册用两行谱表，第二册用三行谱表，他的两册《前奏曲》也是如此，而这其中都有写给三行的其实更适合写成两行，反之亦然，可见是刻意而为。这是德彪西暗示第一册更钢琴化，第二册更像管弦乐吗？

贝：或许如此，至少像《意象集》第一册的《动》就是很钢琴化的作品，但其他两首也可以很管弦乐化。唯一可以确定的，是德彪西用三行谱表写的作品，都非常管弦乐化，也有极为清晰的表达，告诉你各种声音、色彩、力度的分布。像《穿叶钟声》（*Cloches à travers les feuilles*），记谱方式明确告诉你各声部的层次与方向，以及作曲家想强调什么，根本不可能弄错。我想这为后世建立了新模范。

焦：德彪西作品中常出现五声音阶，有些曲子的意境也很东方。至少对我而言，《月落荒寺》（Et la lune descend sur le temple qui fut）就是很有东方，甚至中国情韵的曲子。我很好奇若有东方背景的学生，把此曲以接近东方传统音乐的风格来诠释，您会怎么看？

贝：德彪西那时受到东方艺术影响，包括日本绘画、印尼甘美朗音乐等等。他相当喜爱亚洲，但也用了来自希腊音乐的元素，抒发思古幽情。无论东方或希腊，这都是当时风尚，受其影响的不只德彪西，而是那整个世代，包括拉威尔。《月落荒寺》在我看来其实是希腊神庙。曲中那些垂直的大和弦就像廊柱，五声音阶旋律则如月光，也可能是希腊的民俗歌谣，总之是非常视觉、具象的写作。但无论它是什么，演奏者有何想象，都不能扭曲谱上的指示。德彪西给予诠释者相当的自由，但不是无限的自由。你不该做出和他要求相反的表现，也该遵守谱上客观的节奏形态与力度指示：如果谱上写了弱（p）和极弱（pp），后者就该弹得比前者小声，不能倒过来。也不能为了把五声音阶旋律弹得像东方曲调，就更改节奏。这有点像肖邦，你必须在一个限度内表现，不能

过分，即使德彪西的弹性速度比肖邦更自由。

焦：整体而言，您怎么看德彪西作品的标题？特别是《前奏曲》：虽然他刻意在曲末才写下以括号标示的曲名，可是一旦我们看了标题，又怎会往其他方向去想？

贝：我同意你的看法，这的确是个悖论，但我想德彪西还是给了不同想象的可能性。比方说第一册第二曲*Voiles*，这在法文可以是“帆”或“纱”。根据资料德彪西两者都认可，还提到富勒（Loie Fuller，1862—1928）的纱舞。他让音乐自己说话，标题则像是守门员——如果你的想象实在和他的标题完全相反，那可能要再思考一下了！有时没听到还真难以相信，有些人的品味可以差到什么程度，能把德彪西弹成什么恐怖的样子！那时演奏的大宗仍是业余演奏者，德彪西多少还是要给予指引。事实上就算是职业演奏家，他也不见得信任，维涅斯（Ricardo Viñes，1875—1943）就是典型的例子。

焦：从其录音，我能理解维涅斯为何要把《格拉那达之夜》（La soirée dans Grenade）弹得那么快，因为那时唱片一面只能录四分钟。但他完全可用正常速度弹《金鱼》（Poissons d'or），却以不可思议的急速演奏（3'15''弹完），这我就无法理解了。

贝：是啊，真是太快了，听者根本没办法从中感受到什么。作曲家乐谱指示会愈来愈精细，不是没有道理。

焦：您怎么看德彪西《练习曲》所呈现的音乐世界？您第二次录音比第一次要更有感情。

贝：因为那的确是充满感情的作品，和它相处愈久就愈了解这点。这里面有对“一战”时局的担心，也有对自己生命的忧虑，你不时听到号角声，死亡又仿佛在角落看着。这些曲子里发生太多事，还有令人惊异的对比——某些练习曲的中段，和前后是完全不同的天地。德彪西在相当短的时间内写出这部作品，表示他的心灵仍然活跃，而且显然成竹在胸后方下笔而出，用最抽象的方式说最丰富、最具情感的话。这真的也像肖邦，至少肖邦的练习曲也都是情感丰富的创作，也常见惊奇的曲境转变。

焦：您也弹很多拉威尔吗？

贝：我弹他的两首钢琴协奏曲和一些独奏曲。我以前常弹，现在弹得少了。德彪西和拉威尔之间，我比较喜欢前者。人的喜好总是在改

变。以前我非常喜爱普罗科菲耶夫，现在也没那么常弹了。

焦：您如何看梅西安之后的作曲家和他们的作品，例如布列兹和利盖蒂？为何优秀的经典之作愈来愈少？

贝：布列兹和利盖蒂是极好的作曲家，写出非常有趣而有意义的作品，但音乐的大环境和时代已经改变了。经过那么多作曲家和时代风格，所有表现可能几乎都已穷尽，能发挥、创新的空间愈来愈少。但如果为了创新而创新，作品也难以成为真正的杰作。另一方面，整个时代在堕落。以前作曲家所享有的人文环境，对艺术、音乐、人性的感受与尊重都在瓦解。在人们普遍缺乏人文精神与艺术感受的时代，作曲家又怎能写出好作品？音乐环境与市场也在萎缩，表演活动愈来愈少，现代作曲家写的作品要如何和以往经典竞争？更糟糕的是人们对作曲家没有期待，当代作品往往只在学院中欣赏，许多作曲家甚至也只谱曲给学院中人，自我封闭。如此种种都造成音乐创作危机。我们有布列兹、利盖蒂、迪蒂耶、贝里奥、斯托克豪森等人创作出伟大作品，但他们的音乐都自成世界，看不到传承的人。对作曲家，事实上对所有人，现在都是很不好的时代。不过我没有放弃希望，仍然关注当代音乐创作，也让我们继续关注下去吧。

焦：您曾受右手肌张力不全症之苦多年，可否谈谈您克服身体问题的过程与心得？

贝：这之间有很多故事可讲，我只能简短地说这是延续七年的问题。这不只会发生在钢琴家身上，也可能发生于任何一个人。这七年的心路历程相当艰苦。一开始是身体问题，之后便混入心理问题，两者最后结合在一起，让人无所适从。你不能确定这是练习太多，还是缺乏练习所致。症状出现后，究竟该怎么做？继续练习，还是不练？哪一种会恶化病况？就算确定该休息，钢琴家不练习也会焦虑——如果长期不练习，就算症状消失，还能回到以前的水平吗？种种想法让我每一步都走得非常紧张，心理会影响生理，最终也影响到复原进度。我后来发现很多人都有这个问题，故事都不一样，也只能自己去面对；

医生可以提供帮助，但唯一能解决问题的还是自己。

焦：您最后是如何解决的？

贝：我先是停止演奏几年，然后静下心思考。刚开始很不好受：本来还是正在高峰的钢琴家，突然不能弹了，内心起伏很大。停止演奏的

那几年，我一直想东想西，太多问题让我变得焦虑。后来我体会到，无论结果如何，我都能够从这经验中成长，都有所收获，而非只是损失。了解到这一点，我停止患得患失，冷静和医生合作。心情轻松，身体自然也会协调，最后也解决问题。这是自我检视的机会。我学到很多，也因此进步。

焦：您有无特别欣赏的钢琴家？

贝：我一直非常尊敬并仰慕波里尼，他可说是20世纪后半叶钢琴界的指标人物，以技巧、能力、学识和曲目开创了新格局，绝对是伟大的钢琴家。阿格里奇也是。她的灵感、音乐性与超技，无不令人赞叹。鲁普是伟大的音乐家和钢琴家，齐默尔曼也是非凡人物。巴伦博伊姆的音乐我非常欣赏，柯奇什曲目宽广令人佩服，技巧也相当可观……有太多太多钢琴家都是我极为欣赏的对象，更不用说过往的诸多大师。

焦：您自1993年起回到母校巴黎高等音乐学院担任教职，可否谈谈您的教学？

贝：我站在帮助学生的立场，尽可能协助他们面对并解决音乐、技巧以及人生问题。通过我的经验，告诉他们真正有用的知识。我希望他们能在音乐之路上走得更轻松，不必重蹈覆辙。我带他们去听音乐会、去博物馆，让他们接触更多元、更丰富的艺术。然而，我没有很多学生。我教学很大一部分，其实是在劝退，要他们不要弹钢琴。

焦：为什么呢？是天分不够吗？

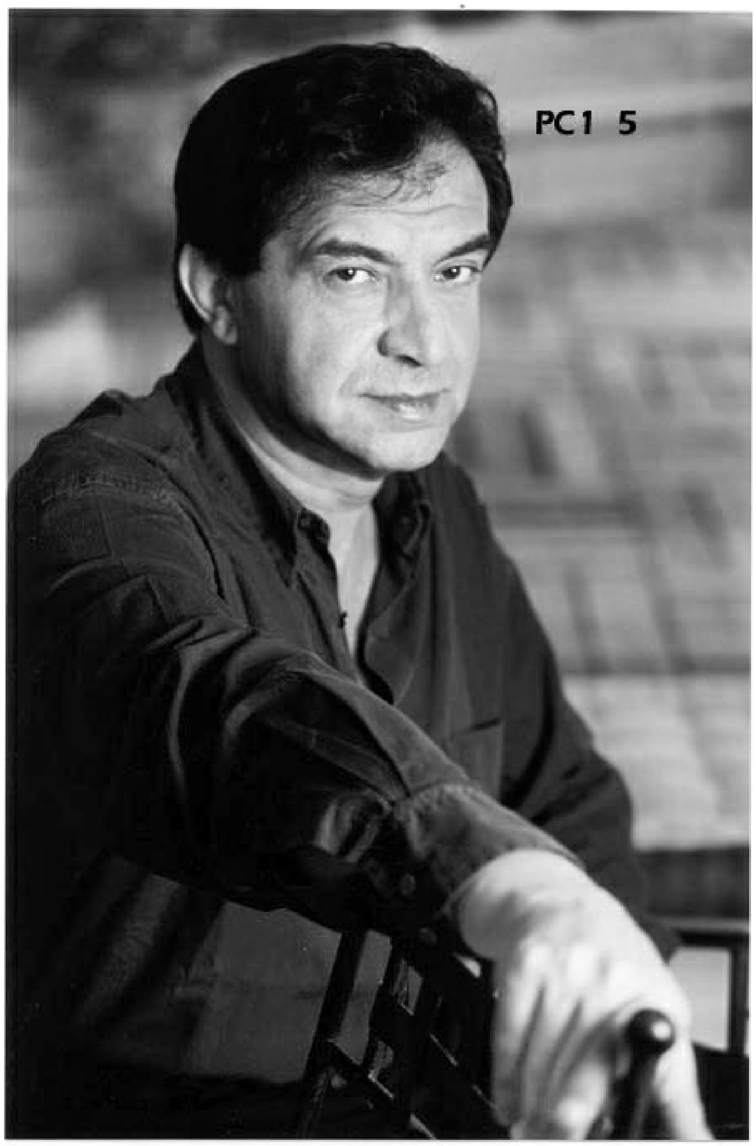
贝：对天分不够的学生，我会诚实相告，让他们自己做决定，或帮助他们放弃。但真正棘手的问题通常不是天分不够，而是热忱不够。巴黎高等钢琴入学年龄上限是18岁，考进来的学生都很年轻，但许多根本对音乐没有热情，甚至也没有兴趣。他们只是从小学琴，弹得不错，不知道还可以学什么，就继续学。对这种学生，我总是劝他们早点转行。人生还很长，他们还有时间可以学其他科目，不要再自欺欺人，耽误自己的人生。

焦：那么对那些天分不够，对音乐却有无比热忱的人呢？

贝：那一点问题都没有。演奏家并不是学琴者未来的唯一职业。音乐世界有太多事可做。只要对音乐有热情、有足够的爱，他们一定会找到出路。

海瑟

Jean-François Heisser, 1950—



1950年11月7日生于里昂附近的圣艾蒂安（Saint-Etienne），海瑟在家乡学习音乐，后进入巴黎高等音乐学院和培列姆特学习，并以六项一等奖毕业，成绩斐然。他曾获西班牙哈恩国际比赛冠军和西班牙作品诠释

特别奖，并在葡萄牙维安纳·达·莫塔大赛中获奖。海瑟演奏曲目非常宽广，在20世纪当代曲目上尤有心得，亦为罕见的西班牙音乐权威，曾于1996年11月于两晚内连开四场独奏会，演奏所有重要的西班牙钢琴作品。海瑟自1991年起任教于巴黎高等音乐学院，并为拉威尔国际学院（International Academy Maurice Ravel）院长。

关键字：培列姆特 法国传统演奏风格 法国音乐精神 圆滑奏 杜卡 西班牙音乐《伊比利亚》 《戈雅画境》 法雅 圣—桑

访谈时间、地点：2004年6月，巴黎

焦元溥（以下简称“焦”）：请谈谈您的早期学习。

海瑟（以下简称“海”）：我出生在一个具有法国及德国血统的家庭，住在里昂附近的圣艾蒂安。与其他音乐家有所不同的，可能是我相当晚才决定以音乐为职业，大概到十五六岁才决定试着成为专业音乐家，之前只是业余地学习。做了这个决定后，我开始努力练琴，有时间则到巴黎和培列姆特上课。高中毕业后我考上巴黎高等音乐学院，也成为培列姆特在音乐学院中的学生。

焦：我记得巴黎高等音乐学院钢琴学生的入学上限是18岁。

海：是的，我很幸运地在18岁但未满19岁时考上。也因此我到学校后，面对的几乎都是比我小的学生，更让我知道要加倍努力。我的理论基础不够，除了钢琴，也得上和声、伴奏、视奏等等。经过年复一年的学习，我也渐渐能掌握这些科目。

焦：您真是太客气了！您最后可是以六项一等奖毕业，科目包括钢琴、室内乐、伴奏、对位、和声、赋格，成绩极为优异，也奠下您今日从事指挥的基础。

海：当然，指挥要对音乐有全面性的理解，但我的指挥与对音乐的认识也得益自我在乐团工作的经验。我在音乐学院毕业后曾考入法国广播交响乐团担任钢琴手。借此机会，我得以观察许多指挥排练，也从各客席独奏家与歌手处学到他们诠释音乐的方法。这是一段非常好的学习时光。

焦：可否请您多谈谈培列姆特这位大师？他如何教导您？

海：培列姆特是难以置信的音乐家，非常好的人。他年轻时曾向拉

威尔、德彪西、杜卡、弗雷等作曲家请益，询问其作品的诠释法，于是成为不可多得的活字典，是我们和过去世代的联系。他继承了辉煌的传统，又睿智出群，了解过去也能创新。他对乐曲极为熟稔，任何织体脉络都清楚分明，但不会强加意见给学生，反而能欣赏不同观点。培列姆特说话很直接，看到问题毫不留情，但能以轻松的幽默来呈现批评，不会故意伤人。他非常忠于作曲家和乐谱，也教导学生要诚实面对音乐，诚实演奏。我想这种对音乐负责、对自己诚实的态度，是他最要求学生之处。

焦：培列姆特如何指导学生的技巧？

海：他当然要求学生建立坚固的基础，但技巧从来不是他的教学重心；技巧只是实现音乐的工具。他能教相当全面的技巧，所教的也都很实用。他指导的方式是当下指正学生的缺点，像手腕要更放松，或手指动作要改变之类，也会给学生不同指法的指点。他的教法非常自然，不是德国式的技巧分析。然而，我想培列姆特最惊人之处还是在踏瓣与音色。他的踏瓣层次真是妙不可言，每每为学生带来半踏瓣的微妙与弱音踏瓣的魔法，实在让人佩服与怀念。

焦：培列姆特教学有无特定的曲目？您和他学了什么作品？

海：培列姆特的曲目非常广，不限于法国。除了肖邦和德彪西，我也和他学过贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯两首协奏曲等德奥派作品。他家是来自波兰的犹太人，就从波兰到法国的背景而言，我觉得这和肖邦非常相像，也解释了为何他那么深爱肖邦，诠释肖邦又如此深刻。他总能轻易表现出肖邦的波兰风，传神地展现肖邦的气质，对乐曲的了解更鞭辟入里。我自音乐学院毕业后，曾到伦敦找施纳贝尔的学生，著名的钢琴老师库修女士（Maria Curcio，1918—2009）学习，但我还是和培列姆特学得最多。

焦：培列姆特当时在法国地位如何？

海：他很专心教学，演出因此减少，以致我和他学习时，他已被大众遗忘。他从音乐学院退休后才又恢复演奏，而那时他已经70岁了。所幸他在晚年留下不少录音，记录他的演奏与智慧，特别是那迷人的音色与声响。

焦：就钢琴技巧和学派而言，您怎么看培列姆特以及他之前的流派？您对于传统法国学派只用手指的技巧又有何看法？

海：所谓的法国传统，我想你是指玛格丽特·隆的弹法。那一派基本上是延续19世纪的法国演奏风格，自羽管键琴演奏演化而来的钢琴弹法。然而这种奏法并不能完全代表法国，培列姆特的师承也和这一派不同。他曾经和普兰泰（Francis Planté，1839—1934）、莫什科夫斯基、科尔托等人学习。这些人的演奏都不属于隆的弹法，但他们也都是法国钢琴学派的成员，还是非常重要的成员。我必须说，隆的弹法并非法国传统中最杰出的一派。

焦：然而若论及“传统法国式样演奏”，隆的弹法仍然最具代表性。

海：你说的没错，但我只能说这是时代风潮与流行，是历史现象。我想这一派之所以风行，是因为圣—桑。圣—桑的琴艺与其作品所呈现的华丽明亮，完全是这种奏法的表现，而法国到20世纪前半叶都还十分流行如此奏法。但这样专注于手指的奏法，限制实在太大，连肖邦都不见得能表现好。我希望世人知道，所谓的法国传统演奏风格，也包括弗朗索瓦和科尔托，不只是玛格丽特·隆和妲蕾而已。

焦：一如培列姆特擅长各家曲目，您也演奏德法两派作品，更深入钻研西班牙音乐。在研究过如此多的作品后，您如何建议演奏者掌握法国音乐的精神，特别是对不在法国文化中长大的音乐家？

海：法国音乐有其“纯粹”和“自由”的特质，如果能够掌握到这两点，就能杰出诠释法国音乐。至于了解“纯粹”和“自由”的方式，我觉得最好的方式便是研究作品的圆滑奏（legato）。不同作曲家会用不同的圆滑奏，这显示出音乐的性格。贝多芬的圆滑奏就和德彪西不同，钢琴家只要用心一定能够体会。此外，广泛学习作品也很重要。只弹一两首德彪西绝不可能了解他，也不可能了解法国风格。演奏者如果能多弹法国作品，并且认真研究，一定能够得到自己的心得。

焦：然而法国音乐的变化性也很大，像您录制的杜卡就是如此。他的钢琴作品常有神秘的乐思，风格让人想到瓦格纳，甚至斯克里亚宾！

海：这张录音是委托之作。当时有位制作人邀请我在意大利于一场音乐会中演奏完杜卡所有钢琴作品，而我决定接下这个挑战。他的作品非常困难，我得以非常快的速度学习，逐渐掌握乐曲的诠释与技巧。培列姆特非常高兴我能演奏杜卡，因为他在音乐学院考奖时，就演奏了杜卡的《变奏、插曲与终曲》（*Variations, Interlude et Finale*），因此他把我的演奏视为一个很好的纪念。然而就像你所说，杜卡的钢琴作品并

不非常法国，反而让我觉得是德国传统的产物，和声与结构都有德国音乐的影响，庞大的《降e小调钢琴奏鸣曲》尤其如此。杜卡的作品让我看到另一个世界，给我很大的启发，这也是我这几年来专注于20世纪前二十年作品的原因。这是世纪末和“一战”的时代，艺术观点变化快速，各种观点之间差异也相当巨大。法国同时有印象派和杜卡等人的创作，西班牙音乐蓬勃发展，德奥那里也变化剧烈。我也演奏许多贝尔格的作品，包括钢琴奏鸣曲和《室内协奏曲》（*Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern*），同样是这个时代下的产物。总之这是非常迷人的时代，我希望能尽可能深入而全方面地探索。

焦：您大概是西班牙以外，欧洲唯一演奏并录制所有重要西班牙钢琴作品的钢琴家。可否请您谈谈接触西班牙音乐的过程？

海：我第一次接触，是在进巴黎高等音乐学院两年后，开始演奏阿尔贝尼兹的《伊比利亚》。这实在非常困难，但我愈钻研愈生出兴趣来，后来也开始研究格拉纳多斯的《戈雅画境》。就这样一步一步研究，我累积愈来愈多的西班牙作品。我开始接触西班牙音乐的时候听许多演奏，包括拉罗查的著名录音，但没有人教我如何演奏。当我开始演奏西班牙音乐，我把握机会弹给许多著名西班牙音乐家听，包括拉罗查和吉他大师塞戈维亚（Andrés Segovia，1893—1987），听取他们的意见和指导。我倒是曾和一位来自巴塞罗那的钢琴家莎琶特学过西班牙曲目。她是拉罗查的好朋友，非常有才华，在佛莱堡音乐学院教书。只可惜她始终未能开展很好的事业，最后更因飞机坠毁而过世。

焦：法国和西班牙不仅地理位置接近，音乐也互相影响。拉威尔和德彪西都有以西班牙风格写作的作品，西班牙众多音乐家也到巴黎学习。就音乐表现上，法国钢琴家演奏的西班牙音乐是否和西班牙钢琴家演奏的西班牙音乐不同？

海：其实你的问题也就是我的答案。如果音乐家看得够仔细，就能发现法国和西班牙作曲家与音乐家的关系。拉威尔的母亲来自巴斯克，这或可解释他为何能如此了解巴斯克的节奏，但德彪西从未去过西班牙，却也能写出极富西班牙音乐精神的作品。如果德彪西没有认识许多西班牙音乐家，他的西班牙风作品一定会有所不同。同理，如果阿尔贝尼兹没有认识那么多法国音乐家，我相信他的《伊比利亚》也会是另一番面貌。我认为法雅是真正了解并分析西班牙各地乐风的第一人，但他也受德彪西影响甚大，管弦乐法更深得德彪西的技巧而加以发挥。总而言之，西班牙和法国两地的音乐家本来就互相影响，钢琴家如果能够知

道其中的历史脉络，就能知所诠释，也不会害怕在西班牙作曲家的作品中弹出法国影响。

焦：《伊比利亚》和《戈雅画境》不但是西班牙钢琴音乐的经典，也属于钢琴文献中最难演奏的作品。对于有志挑战这两部巨作的钢琴家，您会如何建议？

海：研究录音是一个很好的方法，我自己也从研究录音开始，但必须注意录音所带来的危险。施纳贝尔的贝多芬非常精辟而权威，但那是非常个人化的演奏；拉罗查演奏西班牙音乐成就斐然，但那也是非常个人化的演奏。她把她的个性和音乐结合得极好，所以极具说服力，但我们还是不能忘记她的个人特质，不能一味模仿她。研究文献也非常重要。法国作曲家欧哈纳（Maurice Ohana，1913—1992）就告诉我，阿尔贝尼兹不希望自己的作品被演奏得太快。以前没有太多人演奏《伊比利亚》，因为音乐和技巧都难；现在却反其道而行，大家知道《伊比利亚》技巧难，所以许多人开始演奏，但他们往往不去思考音乐，只是表现技巧，把它当成炫技曲。这实在让人失望。无论演奏谁的作品，演奏者最重要的责任是传达音乐的讯息，表现作曲家谱出的情感与思想，而非炫耀自己的技巧能力。

焦：然而面对这样困难的作品，演奏者该如何下手？

海：我想可以先从“速度”和“自由”两方面推敲。究竟正确的速度为何？究竟音乐可以允许什么程度的自由？接下来，便可以思索这两部作品的弹性速度。弹性速度不只是品味，更是建筑在结构与句法之上的音乐个性。不同时代、不同作曲家的作品，要求不同的弹性速度。一旦能掌握到正确的弹性速度，也就等于掌握到音乐的内在逻辑，《伊比利亚》和《戈雅画境》也就不再困难了。

焦：西班牙音乐是否有其独特的声响和色彩？

海：当然有，但我觉得和法国音乐非常相似，西班牙的钢琴演奏学派也和法国相似。维涅斯就是西班牙人，但他既成为法国钢琴学派的一员，也就深深地影响了这个学派。其实，如果我们用“拉丁语系音乐”的角度来看，西班牙和法国在声响和色彩处理上确实相近，都有独特的明亮感。

焦：西班牙钢琴作品在钢琴文献中占有怎样的位置？它是创新的尝试，还是传统的延伸？

海：西班牙作品当然很多属于传统，但《伊比利亚》是最具原创性与革命性的作品之一。就键盘作品而言，在巴赫之后，古典时期最具代表性的形式是奏鸣曲，以海顿和贝多芬的作品为佼佼者。浪漫时期我认为以幻想曲最具代表性，肖邦和舒曼的《幻想曲》，以及李斯特那首极具幻想曲风格的《b小调钢琴奏鸣曲》，都是最重要的作品。浪漫派之后，德彪西开启了新的时代，再之后则有巴托克和斯特拉文斯基的创新尝试。就创新而言，我觉得能和这两人作品媲美的，就是《伊比利亚》和法雅的作品。阿尔贝尼斯真是钢琴大师，把刁钻技巧和奇特音乐融合为一。法雅的创意也相当惊人，作品都具有高度原创性。他技巧严谨，音乐章法明确，更创造出新的形式。我想在形式的创意与高超的写作技巧，是法雅最突出之处。西班牙音乐绝对应该受到更多重视。

焦：您如何比较阿尔贝尼斯和格拉纳多斯的钢琴作品，特别是《伊比利亚》和《戈雅画境》？

海：格拉纳多斯的音乐非常私人，非常内心，像是秘密一般。这是比较属于旧式传统的音乐。我在音乐学院就读时，大家都说他像是二流的肖邦。就格拉纳多斯那种秘密的情感而言，他的音乐其实更像弗雷，不是在大庭广众下演奏的作品。然而《戈雅画境》绝对是经典之作，技巧和内涵都经过高度锤炼，是他最好的作品。阿尔贝尼斯的音乐就比较气派。不像《戈雅画境》适合在小房间弹给朋友听，《伊比利亚》完全是为大音乐厅而写的音乐会作品，气魄和格局都相当恢宏。然而，我近年来愈来愈喜欢弹《戈雅画境》，愈来愈为其中的情感着迷。我曾经和拉罗查讨论过这两部作品，我相信如果你要她从这两部选择一部，她也会选《戈雅画境》。其实就钢琴技巧的角度而言，《伊比利亚》并不那么合手，反而是《戈雅画境》真正掌握到手指的运作。因此，若要为它们做概括性的成就描述，《戈雅画境》的成就在于钢琴技法的掌握，《伊比利亚》的贡献则是声响、力度与织体的革新，其复杂绵密甚至直达梅西安与斯托克豪森的作品。不过，就结构和形式而言，《伊比利亚》倒是存在许多问题，是难以忽略的缺点。

焦：哪些艺术家曾影响您？您有没有特别欣赏的钢琴家？

海：我欣赏很多钢琴家，包括里赫特、阿劳、肯普夫等等。不过影响我最多的，我觉得还是作曲家。我们往往可在同一个时代看到完全不一样的人物，这让我很着迷。像德彪西和圣—桑就同处于一个时代，都是极天才的人物，但他们的音乐与美学观却完全不同。圣—桑是既古典又浪漫的作曲家，惊人的多才多艺，世人却常忽略他的成就。我最近花

了很多心思研究圣—桑，打算写作一本关于他的书。

焦：您的曲目相当广泛，兴趣也很多元，您如何拓展或决定曲目？

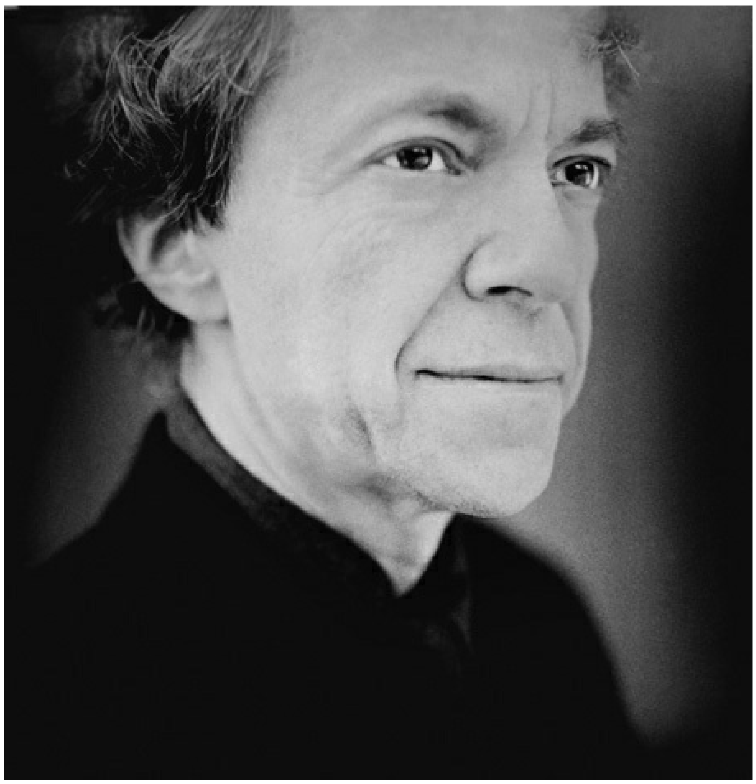
海：我从来不为自己设限。我觉得演奏家要乐于演奏。如果能够喜爱自己的演奏，那么自然会挑战愈来愈多的作品，也不会排斥不熟或不亲近的领域。这也是我乐于接受演奏邀约的原因。如果不是邀约，我大概到现在都不会演奏杜卡。事实上他的作品并不亲近我，但经由学习和研究，我也得到很多宝贵的心得。我接下要研究并录制韦伯（Carl Maria von Weber，1786—1826）的四首钢琴奏鸣曲，这也是非常有趣的计划。

焦：您如何看现在的时代与音乐环境？

海：这是非常奇特的时代。听音乐会的人还算多，但年轻听众愈来愈少，唱片工业也大幅崩毁。新一代对文化愈来愈无知，愈来愈少人熟悉贝多芬的作品。音乐界也愈来愈市侩，完全以媒体宣传或市场来衡量音乐家是否成功，真正有鉴赏力、有品味辨别好坏的人，却愈来愈少。这实在让人痛心。我不知道未来会如何发展，只能要求自己每一步走得踏实，诚实面对自己与音乐。

罗杰

Pascal Rogé，1951—



1951年4月6日生于巴黎，罗杰自幼由母亲启蒙学习钢琴，9岁进巴黎高等音乐学院师事迪卡芙，并获美国钢琴家卡钦的指导。他天赋极高又成名甚早，17岁即和Decca唱片公司签约并合作录音，20岁更获隆—蒂博大赛冠军。他录音等身，包括绝大多数的法国钢琴作品，亦多为唱片大奖得主。近年来罗杰更完全专注于法国音乐，致力于成为“法国音乐大使”。他技巧精湛，风格优雅，演奏足迹遍及世界各地。除了辉煌的独奏事业，他在室内乐与声乐伴奏上也颇有成就，是法国最具代表性的钢琴家之一。

关键字：迪卡芙 玛格丽特·隆 卡钦 法国文化与音乐 音色与技巧 弗朗索瓦 音乐母语 法国钢琴学派 古尔德 肖邦 Decca《费朵拉》录音

《库普兰之墓》之《托卡塔》 布朗杰 德彪西（作品、诠释）

访谈时间、地点：2004年5月，巴黎；2005年4月，波士顿；2012年2月，伦敦

焦元溥（以下简称“焦”）：我知道您在充满音乐的家庭中成长，可否谈谈您的童年与音乐学习？

罗杰（以下简称“罗”）：真是如此！我的祖父演奏小提琴，祖母演奏钢琴，我的母亲则是管风琴家与钢琴老师，家中永远都是音乐。音乐对我而言，是最自然不过的事。在这种环境下，钢琴是我第一个找到的乐器，我也就很自然地开始“玩”起钢琴来了。家母见到我对这个大玩具很感兴趣，便教我如何演奏，而我也真是热爱演奏。小时候妈妈的学生来家里上课前，她都得先把钢琴锁起来，否则我一定又霸住不放，还会不时“指导”其他学生，说他们都弹错了……所以，我可以说从有记忆至今，我永远都在演奏，从来没有中断或停止过。音乐几乎是我童年生活的全部。

焦：您既然喜爱音乐，在音乐中成长一定相当愉快。

罗：我记得当我第一次到学校，看到其他同学的生活，我是多么惊讶——原来这世界上还有音乐以外的事呀！原来有人不是音乐家！事实上，家母还下了一个很大的赌注。她觉得我很有天分，应该专注于钢琴，成为演奏家。既然如此，就不用浪费时间在其他“无用”的事情上。因此我后来没上正规学校，都是由家母请教师在家自学。今日看来，这大概是难以想象的做法了。

焦：的确是很高风险的做法，不过您似乎很早就进了巴黎高等音乐学院。

罗：我9岁就考进，成为迪卡芙的学生。在此之前我和家母学琴，她是奈特的学生，迪卡芙则是奈特与玛格丽特·隆的学生，因此我很完整地衔接上法国钢琴学派的传统。

焦：奈特以广泛曲目，特别是德国曲目闻名，他的演奏方式也不属于传统法派。迪卡芙的演奏技巧则多属隆夫人那一派，专注于手指与手腕功夫的传统。您在学习的过程中是否感到困扰？

罗：我觉得我得到很好的平衡。家母教给我奈特的曲目与观念，迪卡芙则强化我对法国音乐的认识。她还时常带我去见隆夫人，让她和我

讨论法国音乐的诠释与演奏。对一个小男孩而言，能亲自遇到一位如此熟识德彪西、拉威尔和弗雷的前辈，听她谈他们的音乐与故事，实在是极为美妙的经验，给我美丽的幻想与憧憬。就演奏技术而言，我不认为隆夫人是非常卓越的钢琴家，但她确实是了不起的教育家。她具有极好的耳力和音乐直觉，能提出十分有用的建议。即使我当时年纪非常小，仍然清楚地记得那些和她讨论的日子。

焦：另一位在音乐上影响您的则是美国钢琴家卡钦。

罗：我14岁时遇到卡钦，和他私下学习四年。他为我开启了音乐和音乐以外的门户。如果不是这段机缘，我不会成为现在的我。当时我并不了解他所给予我的一切是多么重要，现在我对他则是无尽的感恩。

焦：卡钦怎样影响您的音乐与人生？

罗：现在多数人认为他是勃拉姆斯专家，但他的巴托克、普罗科菲耶夫、拉赫玛尼诺夫等都十分杰出，曲目之广几乎无所不包。他不仅能说五六种语言，艺术修养更是精深，从西方文学到亚洲艺术都有深刻理解。卡钦常带我去博物馆与美术馆，教我认识全面的艺术。他要我多读书，也给我书，也要我多学习语言，让我知道音乐不只是演奏，人生也不是只有音乐。在音乐学院，我的同学多半沉迷于钢琴演奏与练习，这也就是一切。卡钦让我走出这层执迷，让我看到真正的艺术与人生。我还记得他对我说："你的技术'太多'了。"对14岁的我而言，那时真不了解他的意思——我难道不该追求更厉害、更惊人的技巧吗？他怎么反而说我的技术"太多"了？但后来我就了解，他是要我不要只专注在技巧，因为技巧不过是实现音乐的工具。他让我不至于成为钢琴匠，而能成为音乐家，成为活在世间的"人"。音乐不是只有技巧，钢琴演奏艺术也不是只有快速和大声。他带领我去思考句法、音响、音色、结构与情感，真正让我从"演奏钢琴"提升至"诠释音乐"。毕竟，练到最后，所有台面上的钢琴家都有一定的技巧。真正能分出差别的，还是每个人的个性与艺术。

焦：这真是一生受用不尽的功课！我想卡钦也一定很高兴能遇见您。

罗：我们之间的确互有影响。卡钦曲目中较为欠缺的一环就是法国音乐，他又想拓展对法国曲目的了解。像他那时练了拉威尔的《左手钢琴协奏曲》，居然问可不可以弹给我听，要我给些意见。我那时当然觉得不可思议，但现在回想，这正是他的好学与广博涉猎，让我们互相启

发。他开启我对勃拉姆斯与贝多芬等德奥曲目的思考，我提供我对德彪西与拉威尔等法国音乐的想象。

焦：让我们回到您法国的一面。您怎样看待迪卡芙的教学与法国音乐传统？

罗：迪卡芙对法国音乐有非常深入的了解，拥有独到知识并通晓演奏的窍门。这非常重要——我不认为法国音乐、法国风格或法式音响，是可以被“教”的。很多人问我要如何演奏法国音乐，或什么是法国音乐，我都说这无法回答。要了解法国音乐，你必须了解整个法国文化，了解文学、诗歌、绘画、美术，甚至食物与品酒……

焦：您觉得您的学生能理解吗？

罗：当然，只要他们能离开键盘！其实以钢琴作品而言，除了像《夜之幽灵》等少数例外，绝大多数的法国曲目在技巧上并不困难。真正的难处，在于如何找到适切的色彩与感受以表现特定气氛，宛如捕捉空气中稍纵即逝的香气。法国音乐诉诸感觉、情感与气氛，很难用语言解释，必须去体会。一旦能体会这些微妙的感觉，接下来才是分析技巧与踏瓣，追求达到如此效果的方法。如果不能感受到这些色彩，又如何能在钢琴上创造丰富的音色？感受是最基本的事。迪卡芙在这点上是了不起的大师，知道何处是乐曲关键，知道哪个和弦是曲境变化的转折。更重要的，是她并不直接告诉你该怎么弹，而是要你在关键处“找些东西”。换句话说，这还是你自己的想象，但她帮助你找到正确要点，在关键处做和声的不同处理。

焦：那么您是如何找到自己的音色与技巧呢？迪卡芙的音色和技巧和卡钦不同，卡钦的音色又和您银亮的华彩相反。

罗：卡钦的音色确实如你所说，属于深沉偏暗的一路。他的演奏运用整个手臂、肩膀和身体的力道，教我如何“弹进”键盘，创造深沉而立体的音响。隆和迪卡芙则是传统法式的轻盈技巧，施力仅止于手腕，手指在键盘上游移，追求清晰和“似珍珠的”式样，演奏几乎都是“非圆滑奏”。我希望能兼具两家之长而避开两者之失。我不喜欢隆夫人那派强调干净但音响干涩的演奏，但也不希望自己的音乐太过深沉，演奏变得太德国化。我试图结合两者的优点，再发展出我自己的声音。我一向对色彩着迷。不只是音乐的色彩，我热爱绘画、美术、大自然，各式各样的色彩呈现与表现。我试图在钢琴上表现我所感受到的色彩，寻找适当触键来创造我想要的音色。每架钢琴都不同，我对音乐的感受也不会每

次相同，这也让我得以保持新颖观点来表现音色。

焦：所以您的音色来自个性和美学观。

罗：如何综合色彩与音响，适应不同的钢琴和音乐厅，这些变量都会影响你的表现，但对色彩的感受仍是出于自己。这和我的成长与学习也有关。家母就非常注重色彩。我们家里有架小管风琴，她也常带我去教堂或音乐会听管风琴演奏。管风琴的色彩和音响一如乐团，不同音栓的运用能塑造出妙不可言的色彩与音响。我从小在这种音乐中成长，对色彩发展出非常敏锐的感受。我12岁参加西班牙钢琴家伊图比（José Iturbi，1895—1980）的大师班，课程结束后，他说："既然我们还有些时间，帕斯卡，你就再弹首曲子给我们听听吧！弹什么都好。"我那时并没有另外准备曲目，就随手弹一首德彪西《前奏曲》。怎知我才刚开始弹，他马上就阻止我："拜托，弹些别的好吗？法国音乐谁弹得过你呀！我可没办法教。"我想他那时就是认为我的音色和音乐处理已经非常法国，才半开玩笑地这样说。

焦：我可以想象您当初发展属于自己独到技巧的过程，但我好奇的是迪卡芙和隆夫人对您这样"偏离传统"的技巧没有表示过意见吗？

罗：她们都教诠释，并没有教导或改变我的技巧。我认识隆夫人时她已非常年老，她也不把我当成学生，而看作非常有才华的年轻演奏家。她总是有兴趣去听新一辈的演奏。我那时也不对她的演奏风格和技巧感到兴趣，总是向她请教诠释与作曲家本人的意见。此外，我想隆夫人也知道我已经有了很好的技巧，也就不花时间在这上面。我可以告诉你一个精彩的故事。迪卡芙说她当隆夫人助教的时候，某天隆夫人说她听到一个9岁小男孩的演奏，觉得很有意思，决定再听他弹一弹，也希望迪卡芙能给些意见。这个小男孩显然没有受过正规指导，看不出什么学派训练，根本是自学，手指既直又歪，姿势很别扭。然而，听完他的德彪西后，隆夫人给了些意见，就希望他能到她的班上去。迪卡芙非常惊讶，等男孩一走，她马上问："夫人，那个小男孩弹琴姿势那么奇怪，您怎么一句话都不说呀！"隆夫人笑了笑说："当你遇见这样罕见的天才，千万别去改变他！"你猜那个小男孩是谁？就是弗朗索瓦！

焦：这实在令我惊讶，我以为隆夫人的教学相当专制。

罗：她是专制，但也有智慧。对于一般的学生，她自然是严格要求她那派传统演奏方式。但遇到像弗朗索瓦这样的天才，即使弹法和所呈现的音响和她完全不同，她知道如何让他发挥。我想，这就是隆夫人能

够成就她传奇名声的原因。

焦：那您遇到技巧问题时，又如何解决呢？

罗：我很幸运能自迪卡芙的助教玛琉斯（Louise Clavius-Marius）女士那里学到很多分析方法。她是列维的学生，虽然不是演奏家，我也从来没有听她弹过，但她可是技巧分析大师。她知道如何练习、如何运用肌肉、如何放松，对各种技巧皆了如指掌。我从没遇过这样的技巧分析天才。她说她相信我的音乐天分和诠释，但希望我有坚强的基础。她不管我想在墙上摆什么画，房子地基一定要扎实。不然即使我有毕加索的名画，但墙垮了，又有什么用呢？每当我练习某一困难乐段却不得要领，她总会说："你有天分又很努力，这段会弹不好，一定有其他的原因。你要停止练习，静下来思考问题——可能是指法，可能是手指位置，也可能是力道运用。"每次我花了一周都练不好的段落，经过她的分析，换种练法，五分钟就学会了。直到今日，我还是常常想起她的教导，随时警醒，找出最佳演奏方式。当肌肉开始紧张、无法有效放松，或百练不得结果，就该检讨练习方法了。我当年很幸运地有玛琉斯解决技巧问题，迪卡芙引领音乐情境，卡钦教导乐曲结构。有这样的梦幻组合，任何问题都可迎刃而解，也能全面学习。

焦：您从小就得以和大师讨论音乐，而且是和亲炙作曲家本人的钢琴家讨论。然而，我听您的录音却发现您不完全按照乐谱指示或传统演奏。可否请说说您的诠释观？

罗：这确实是一个问题。我熟知隆夫人对德彪西、拉威尔和弗雷的意见，迪卡芙也会告诉我她与这些作曲家的交流。然而，这些音乐也是我的一部分，我也的确有自己的想法。遇到冲突时，我会倾向表现自己的想法。这样听起来有点自负，但我觉得我在法国音乐上不会"出错"，就像布伦德尔的舒伯特"不会错"一样。法国音乐就像我的母语。人可以学习好多种语言，但无论其他语言说得多好，总会有不能随心所欲之处。像我上次演奏舒伯特第二号钢琴三重奏，演出前可是费尽心力钻研该曲的风格与句法，思考每一乐句的控制与对答。甚至我还把演出录音带回家分析，检讨自己的观点与思考。对我而言，舒伯特就是我必须学习的语言，母语却不是如此。就"母语使用者"的角度，我不认为作曲家只会希望一种固定式样的演奏，不然我们有一位钢琴家的演奏或录音就足够了。诠释者也该是创造者。我觉得我能凭着我对音乐的了解和感受来诠释，而非拘泥于特定的传统。像德彪西的作品就充满了自由的精神，他演奏自己的作品也不完全按谱上的指示，就是一个很好的证明。

我想作曲家之于其作品，就像父母之于子女。父母亲当然会希望孩子往特定方向发展，但子女也有极大的潜力能表现自己的个性和想法。

焦：您在巴黎学习时，正是法国钢琴学派面临俄国学派冲击最强烈的时代。您怎样看待这样的变化？

罗：我们这一代的确有很大的不同。贝洛夫就展现出非常卓越的技巧，成功演奏极佳的普罗科菲耶夫和梅西安。可是，你所说的“变化”并不吸引我。一方面，我对追求“快速、大声”并不感兴趣。当年齐弗拉到巴黎来的时候，几乎所有学生都跑去听了。很多人都被他前所未闻的快速李斯特震撼，觉得那真是了不起的超技，可是我却一点都不动心。如果钢琴演奏只是为了快而快，那和运动比赛无异。有些钢琴家，像肯普夫，谁会“注意”他的技巧呢？他的音乐才是引人入胜的关键。当然，我知道自己能弹得多快多响，也知道自己的局限，但这个身体上的局限不见得完全是纯然“身体的”，而是心理和身体的双重限制。如果我对一部作品不够热衷，我没办法保持新颖的音色变化和诠释思考，我也没办法弹出真正足以表现音乐的技巧，那还不如不弹。我年轻的时候什么都弹，柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫、普罗科菲耶夫、巴托克的钢琴协奏曲全都在我的曲目中。我甚至可以说，在我所弹作品中，最难的就是拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》、巴托克《第二钢琴协奏曲》和普罗科菲耶夫《第二钢琴协奏曲》。然而，现在我却不想再去弹它们，因为它们对我而言没有“诠释上的挑战”。如果说要证明自己的演奏能力，证明能掌握艰难技巧，那我已经证明了。到了人生这个阶段，我应当专注在我喜爱的曲目，而不是为了弹而弹。“拉三”虽然精彩，但我不能在其中说出我想要说的话。我以前弹它，总觉得不同处仅在错音的多寡。我和它共鸣不深，没办法提出崭新的观点。事实上，如果你随便找十位钢琴家演奏的“拉三”来听，虽然弹性速度和演奏快慢各有不同，整体情感表现大概相去不远。不像莫扎特的钢琴协奏曲，从最基本的分句就能听出不同个性。

焦：我想您所欣赏的钢琴家也是具有强烈个性的艺术家。

罗：正是。我觉得最精彩的便是古尔德。他的音乐总是那么个人化且强烈，每次都让我惊讶。我并不都同意他的见解，甚至也不见得都喜欢，可是他演奏的价值和我的同意或喜欢无关，而在于他能表现自己的独特性，却不扭曲、破坏音乐。即使他的见解极端，也有其音乐上的理由。很多学生我问该弹什么曲子，我总是说“弹你有感觉的曲子”。如果不知道自己喜欢什么，那为何要演奏？反过来说，现在很多钢琴家像压

片机，从A到Z的作曲家和作品全都弹。然而，弹得“广”从来不是成为大钢琴家的条件，弹得“好”才是。有些钢琴家弹得既广且好，但多数钢琴家则在有限的范围中求精求新。布伦德尔不弹德彪西或拉赫玛尼诺夫，但这何曾影响他伟大钢琴家的地位？鲁普和阿格里奇的曲目都不广，但他们都受人尊敬，人们也不会忘记他们演奏时的光采。

焦：这也点出一个问题。即使俄国钢琴家不弹法国音乐，听众仍不会觉得他们曲目受限。但以前法国钢琴家却往往被批评曲目不够，甚至还被怀疑其演奏非法国音乐的能力。这实在很奇怪，特别法国拥有非常辉煌的音乐传统。

罗：我倒不认为音乐是法国文化的强项。我认为法国文化中最强的艺术项目是文学和绘画。音乐虽然不错，但除了德彪西和拉威尔这两大天才，我不认为法国音乐在整个欧洲音乐中显得特别出色，也不见得能真正表现法国特色；我就不觉得柏辽兹的音乐很法国。或许这也给人法国钢琴家有所限制的印象。不过我不以为意。有人问我总是弹法国音乐，难道不会厌倦吗？我必须说，我会专注于法国音乐的原因，正是我热爱法国音乐。人生难道不该花在自己喜爱的事物上吗？另一个我专注于此的原因，则是法国音乐需要更多注意。相较于其他音乐，专注于法国曲目的音乐家并不多，法国曲目往往也不是音乐会主干。我三十年前开始在音乐会排出普朗克，那时根本没有人弹他，对听众而言是“新”的作曲家。如何把听众不熟悉的音乐带进他们的心，这可是非常大的挑战。

焦：不过我认为法国曲目在音乐会没落的另一原因是现在的音乐厅愈来愈大。拉威尔还能在大音乐厅表演，弗雷却很难。

罗：正是如此。不只是弗雷，舒伯特也是。即使钢琴家能成功地在三千人的大厅演奏舒伯特，就音乐而言，那也是失败的。两三千人的大厅和五百人的小厅，所用的踏瓣和音色绝对不同，但舒伯特作品中暧昧不明的情感，弗雷纤细微妙的和声，都只能在精巧的音响与音色处理中表现。我自己一向喜欢在小厅开独奏会，唯有如此我才能全心和听众沟通，而不是忙于计算音响投射效果。适当适地演奏作品以求最佳效果，也是对作品和作曲家的尊重。

焦：我在波士顿哈佛音乐协会（Harvard Musical Association）听您演奏全场法国音乐，就是很美妙的经验。听众仅约百人，气氛极其温馨。您还特别要求观众不要在上半场鼓掌，虽然您演奏了四位作曲家的作品。

罗：我很喜欢这种演出。正是在这样的场合里，我可以把四位作曲家的作品整合演奏，把整个上半场当成一部作品，创造独特的音乐世界。

焦：您演奏普朗克以后的法国音乐吗，像是梅西安或布列兹？

罗：我很喜欢梅西安的早期作品，中晚期作品中也有不少我欣赏的佳作，但我并不演奏，因为我无法从演奏中得到快乐。我想演奏音乐必须让自己乐在其中，否则又怎能带给听众快乐？鲁宾斯坦晚年到法国演出时接受电台访问。记者一直逼问他为何不演奏勋伯格或梅西安等当代音乐，鲁宾斯坦则说他之所以还继续演奏，是因为能在演奏中得到快乐。那记者显然不满意这回答，继续问："那智识上的快乐呢？分析并演奏这些当代作品难道就没有智识上的快乐吗？"经过一阵好长的沉默，鲁宾斯坦开口说："当你享受性爱时，你会说这是智识上的快乐吗？"我想这也说明了我的观点。忠于自己的艺术个性是最重要的。普朗克就是一个好例子。他知道十二音列，知道斯特拉文斯基的创意，也知道梅西安和布列兹，他完全知道时代的变化，但还是选择做他自己，将他的音乐语言发挥至极，而不是随波逐流。

焦：普朗克也是我极为喜爱的作曲家，音乐完全运笔随心。我极爱您的普朗克钢琴独奏作品全集，而您以羽管键琴演奏的《田园协奏曲》（Concert champ ê tre），声响极为丰富，是我最喜欢的录音。

罗：因为我们用的乐器，正是当年首演者兰多芙斯卡的乐器！很可惜唱片公司居然没有标注。我在1995年也用鲁特钢琴[1]录制了拉威尔的《吉普赛人》（*Tzigan*e），回到作曲家的原始构想。那也是非常有趣的演奏经验。

焦：您对法国音乐的"感觉"是否延伸到肖邦呢？很多人认为肖邦很"法国"，李斯特也有很多"法国式"的浪漫句法。

罗：但对我而言不是。我以前的确弹肖邦。考进巴黎高等就是弹肖邦，毕业考奖也是弹肖邦《第三钢琴奏鸣曲》。我非常喜欢肖邦的作品，可是我没有弹肖邦的感觉。我觉得演奏他需要天生的"直觉"，如果没有，那指下的肖邦不是太保守就是太夸张。我听过鲁宾斯坦弹过很多次肖邦，他就是有演奏肖邦直觉的钢琴家，他的肖邦就是自然，既温暖又自由。我以前也弹李斯特，在Decca的第一张录音就是他的《b小调钢琴奏鸣曲》。我现在还是很喜欢这首曲子和他的晚期作品，但这仅限于个人的喜欢，我并不继续演奏了。

焦：说到录音，您的第一张正式录音虽是李斯特，但您在Decca的第一次现身该是乔达诺（Umberto Giordano，1867—1948）歌剧《费朵拉》（Fedora）中的钢琴家吧！



罗杰首次“登台”是于1961年巴黎歌剧院《卡门》演出中担任儿童合唱，但他可没料到自己的首度录音竟也是在歌剧中“客串”（Photo credit: Pascal Rogé）

罗：居然被你发现了！没错，这才是我第一次录音，中间有很好玩的故事。当时录制我李斯特专辑的制作人和录音师，与这歌剧制作恰巧是同一班人马，于是他们希望我在正式录音之前能先和他们建立合作默契。由于《费朵拉》就有一个钢琴家角色和五分钟的钢琴片段，我就被请去录音。那时录音地点在蒙特卡洛，Decca原本想我的部分只录一个下午即可，料我待一晚就走，因此帮我订了豪华旅馆。怎知东算西算，就是没算到预定录音那天，正好是蒙特卡洛赛车首日。赛车在城中呼啸，自然无法录音。于是为了这五分钟，我在蒙特卡洛度过一个舒适的周末，不但能观赏赛车，还有Decca全程招待。

焦：这真是意外的惊喜。不过我想您也一定对那部录音的男女主角莫纳哥（Mario del Monaco，1915—1982）和奥丽薇诺（Magda Olivero，1910—）这两大传奇歌手印象深刻吧？

罗：确实如此。奥丽薇诺那时都60多岁了，还是有神奇的戏剧感和声音。莫纳哥更是世纪奇迹。虽然不是精心修整的声音，但他大开大阖嘹亮无比的高音确是我所闻之最。

焦：您在Decca录制了巴托克钢琴协奏曲全集，也录制了一张非常优美的勃拉姆斯《四首叙事曲》《两首狂想曲》和《亨德尔主题变奏曲》，但后来都绝版了。巴托克钢琴协奏曲仅由澳洲和日本厂牌CD化，这是怎么一回事？

罗：巴托克那套钢琴协奏曲还是我第一张和管弦乐团合作的录音（1973年）。这完全是唱片公司的商业考量，从录音计划到发行与否。我想这多少也是一般人对法国钢琴家的刻板印象所造成的。

焦：音乐互相影响，即使是技巧艰深的巴托克《第二钢琴协奏曲》，风格也是呼应当时的新古典潮流。我就很想听听由熟悉拉威尔《G大调钢琴协奏曲》的法国钢琴家来诠释。

罗：这是非常好的观点。不过现在人们的观点也在转变，但不像你是从音乐史观和风格着眼，而是希望听到不同风格。伦敦那边一直希望我能演奏一场全德国曲目的音乐会，因为他们也听腻了德国人弹德国音乐，好奇法国风格能在德国音乐中激发出怎样的火花。虽然最后我还是没答应，但如果我答应，我也只会演奏当年和卡钦学过的曲目，不会毫无原因地为了表演而表演。

焦：您现在还会拓展演奏曲目吗？

罗：我如果还会拓展演奏新方向，那应该是西班牙音乐，因为绝大部分的西班牙作品，其色彩、风格、形式都和法国作品相似。不过这也要视我有没有能力拓展。愈上年纪，记忆力可是愈来愈衰退。卡钦说钢琴家要在30岁前把曲目学完。我那时不以为然，现在却知道他的道理。很多两年前弹的曲子，现在拿谱一看完全不记得了，还得翻节目单才能确定自己弹过。反而是小时候学的，至今记忆犹新。我11岁第一次和乐团合作，曲目是格什温的《F大调钢琴协奏曲》。2003年，整整四十年后，才又有人找我演奏它。我找出乐谱，练了不过三天，一切都回来了。另外，曲子是否让我练习愉快也是重点，这也是我不再弹普罗科菲耶夫《第二钢琴协奏曲》这种作品的原因。不像弗雷的夜曲，我一天练六小时都不觉得烦。

焦：不过您的技巧在法国音乐中也有惊人表现。像您录制的拉威尔

《库普兰之墓》中的《托卡塔》，就是结合超级技巧和优雅音乐的证明。

罗：关于这首，我可有很多故事可说。我15岁那年准备毕业考奖就选了它。考奖那天，我被排到下午第一个演奏。中午休息时间钢琴技师在调音时，告诉我早上贝洛夫弹了拉威尔《托卡塔》考奖。由于实在凌厉过人，听众忘情地大声鼓掌叫好，让评审很不高兴地回头制止。因为考奖并非演奏会，虽然允许观众聆赏，却不准发出任何声音。我那时听他极力称赞贝洛夫，心里就想："等一下轮到我，我可得把《托卡塔》弹得比平常还快！"结果我考完走出场，玛琉斯立刻跑过来说当我一开始弹《托卡塔》，她便冲出试场，因为她不相信有人能用那种速度弹完，她不愿意目睹我的失败。



罗杰在1967年埃奈斯库钢琴大赛大受欢迎，乐迷甚至成立了后援会（Photo credit: Pascal Rogé）

焦：结果您完成了这个"不可能的任务"吗？

罗：确实，而且评审又得转身去制止观众鼓掌……

焦：哈哈，我真希望能目睹现场，同一天听到贝洛夫和罗杰考奖！

罗：《托卡塔》的故事还没完呢！我16岁时去罗马尼亚参加埃奈斯

库钢琴大赛，娜蒂亚·布朗杰是评审之一。比赛完我回到巴黎，她要我去见她，对我说："比赛的计分方式是零到二十分。你第一轮弹完，我给你打了零分。"

焦：怎么会这个样子呢？

罗：我当时也吓了一跳，不知如何反应，但她接着说："那是因为我觉得你弹得非常好，听众也很喜爱你。我觉得你一定会有一番成就，怕你太早成名，在掌声中迷失，所以才给你零分，试图阻挡你得名。然而，即使我打了零分，其他评审对你的演奏仍然给予极高评价，所以你还是进了第二轮，而我也就开始给你打二十分满分了。"后来，娜蒂亚要我常去找她，弹给她听，我真是非常幸运。娜蒂亚对她的学生极为严格，但我不是她的学生，她对我特别慈祥。无论是音乐或演奏，我都从她身上学到很多，她也会讲解、分析作品给我听。

焦：您必定和这位伟大的音乐家、教育家学到很多。

罗：然而她给我的最大教诲却是"无声"。布朗杰成立了一个奖颁给杰出作曲家，以纪念她早逝的天才妹妹莉莉（Lili Boulanger，1893—1918）。这个"莉莉·布朗杰奖"向来给作曲家，但那年娜蒂亚破例再颁了一个奖给我。那是非常正式的场合，她在颁奖时说："今年的'莉莉·布朗杰奖'要给两个人。我要特别把奖颁给一位小男孩，因为他演奏拉威尔《库普兰之墓》中的《小步舞曲》，深深地感动了我。"我那时很困惑——在那次比赛，我也弹了《托卡塔》，可是布朗杰只点出《小步舞曲》，对《托卡塔》只字未提。这是因为她不喜欢我的《托卡塔》吗？那时我不知道为何她会"特别喜欢"我的《小步舞曲》，多年以后，我才恍然大悟——我想我的《小步舞曲》不见得比《托卡塔》好，但布朗杰故意大力称赞，正是希望能在潜移默化间鼓励我往音乐更深邃处探索，追求音乐艺术而非技巧表现。这是她对我最珍贵的"无言之教"，也是给我一辈子的功课。

焦：这真是感人的故事！在访问最后，我想请您谈谈您为ONYX录制"几乎是全集的"德彪西钢琴作品。为何您没有录制全集，比方说像《被遗忘的意象集》（Images oubliées）这样的作品呢？

罗：因为我觉得《被遗忘的意象集》的确应该被遗忘，哈哈。虽然我很喜爱德彪西，但有些曲子，我既没有共鸣，也不认为是杰作，所以就没有收录在这套录音里。当然有人会说，差那么一点点就是"全集"了，可我自己认为，演奏家还是要弹能够说服自己的作品，不该为

了非艺术性的条件而妥协。这不是说我只录之前演奏过的作品。还是有些乐曲，比方说《悲歌》（*Élégie*），我以前就没弹过，这也让录音计划显得有趣。毕竟有些德彪西作品，我从小就学，到现在已经弹了超过五十年了。录音时新旧交替，准备起来才能有新刺激与新启发。总而言之，从选曲到演奏，这套录音呈现了我对德彪西的观点。

焦：您如何品评德彪西的钢琴作品？

罗：毋庸置疑，德彪西是写作钢琴音乐的大天才。他可说重新发明或重新定义了钢琴声响，创造出许多前所未见的效果，为后世开启了新天地。但说老实话，我不觉得德彪西有很多追随者。应该说，他虽指引未来的道路，却很难找到真正的传人。德彪西太特别了。他打破那么多规则，又创出新的律法，许多人只注意到前者，因此滥用、误用他所给予的自由。德彪西虽然让我们得以表达许多特殊情感，探索不少之前作曲家从未探索过的领域，但他给予的绝非毫无节制的自由。

焦：实际演奏上，您有何心得？

罗：演奏德彪西会是不断进化的过程。他的新和声、新方法、新声响，都需要发展出新技巧去掌握。然而当钢琴家发展出这些技巧，能弹出乐谱上所要求的效果后，他会发现德彪西的钢琴曲，其实远比最初想的还要复杂精妙，会看到更多层次和细节，而这又会使自己去发展更高深的技巧……然后又会看到更多。光是踏瓣，就是一辈子钻研也不够的学问。二分之一、三分之一、四分之一，深浅如何掌握，色彩如何调整，这不只需要天分，更需要经验累积和长久实验，我只能说我还在学习。德彪西的作品就是这样，总有无限的可能。

焦：您自己的德彪西诠释呢？这些年有何变化？

罗：我想我的诠释往愈来愈个人化、情感化迈进。我希望我的演奏全都发自内心，而不是出自脑子。我会分析，但智性不会是我诠释的首要。我前些日子买了几本关于德彪西的书，但看没几页，就发现难以继续。与其解剖作品，我宁可诉诸直觉。会分析当然很好，但很多人分析到了最后，全都在枝微末节打转，讨论几个遥远和弦的关系……我真的不相信德彪西是以这种方式写曲子，也不相信他希望自己的作品这样被理解。我想认识你，可是我不和你说话聊天，却把你放到手术台上开膛剖腹，这真会是好方法吗？

焦：哈哈，这真是有趣的比喻。最后，请您为这次访问作结吧！

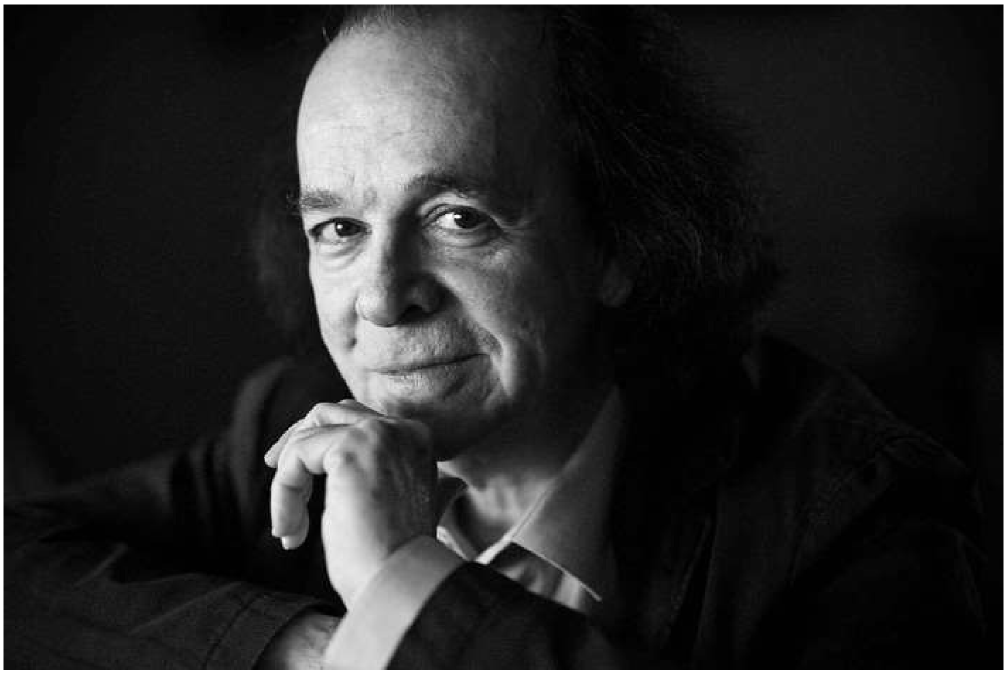
罗：即使到现在，有时我还是觉得自己的生活像是做梦——可能吗？我能从事自己所爱的职业，也和人分享我对音乐的爱。我热爱音乐，热爱演奏，天涯海角，只要有人愿意欣赏，我都愿意演奏。有时弹得特别好，我甚至还不情愿拿酬劳——我怎能因为自己的快乐而得到报偿呢？然而，即使如此，我还是要说爱音乐并不是沉溺于音乐。音乐不是，也不该是人生的全部。我没有要求我的孩子成为音乐家，他们也都发展出自己的人生。我总是很高兴能从他们那边知道许多法律和医学上的趣事。开放心胸，欣赏生命中的无限可能——或许这才是艺术所能给我们的最大启示。

注释：

[1]piano luthéal：在钢琴加上音栓般的装置以及额外共鸣器，使钢琴发出如匈牙利扬琴（cimbalom）般的音色。

卡萨利斯

Cyprien Katsaris, 1951—



1951年5月5日生于马赛，卡萨利斯童年于喀麦隆度过，在巴黎高等音乐学院师事芭伦钦和布修蕾丽，1969年获钢琴一等奖。他于1972年伊丽莎白大赛崭露头角，后获得1974年齐弗拉大赛冠军，开启辉煌的演奏事业。卡萨利斯曲目宽广，巴赫、莫扎特、肖邦、舒曼、李斯特等皆为所长，在冷门作品与改编曲也有独到心得，所录制的李斯特改编贝多芬交响曲全集成就惊人。近年他创立唱片公司“Piano 21”，重发自己的绝版录音，更持续录制罕见曲目与改编曲，是唱片等身的演奏大师。

关键词：布修蕾丽 技巧练习 迪蒂耶（钢琴奏鸣曲） 伊丽莎白大赛（1972年）柴科夫斯基大赛（1970年） 罕见曲目 塔尔贝格/比才《钢琴上的歌唱艺术》 改编曲 李斯特改编的贝多芬交响曲 即兴演奏 齐弗拉（个性、演奏、《野蜂飞舞》）超技大师 奥曼迪 舒伯特《降B大调钢琴奏鸣曲》 肖邦 弹性速度 双手不对称

访谈时间、地点：2013年5月，台中

焦元溥（以下简称“焦”）：您的成长背景相当特别。

卡萨利斯（以下简称“卡”）：我出生在马赛，家里是来自塞浦路斯的希腊人，后来因为岛上政治情势而搬到非洲的法属殖民地喀麦隆，那里有不小的希腊社群。所以我是在非洲长大，说法文和希腊文的孩子。我4岁和露沃丝（Marie-Gabrielle Louwerse）女士学钢琴，进展很快，后来我们家搬到巴黎。

焦：您在巴黎音乐学院的两位老师，芭伦钦和布修蕾丽夫人都是演奏能力超群的钢琴家，可否谈谈她们？

卡：她们为人遗忘好长一段时间，最近几年才有比较多的CD出版，让大家重新认识她们的艺术。法国广播电台应该有芭伦钦演奏的所有贝多芬钢琴奏鸣曲与魏拉—罗伯斯录音，多数仍未出版。我和芭伦钦学习时间不长，1967年她退休，我转到布修蕾丽班上。我不会忘记我和她的第一堂课：我弹了柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》，以为可以让她刮目相看。她听了之后只说：“下周上课，请你弹巴赫《半音阶幻想曲与赋格》、贝多芬《第三十一钢琴奏鸣曲》以及拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》！”要我一周内学会！

焦：我想她完全知道您的能力，故意要如此测试。但我很好奇她如何训练技巧，特别是她的弹法和传统法式很不相同。

卡：你说得没错。她在巴黎音乐学院的老师菲利浦就鼓励她弹出更丰厚的声音，后来她去维也纳和李斯特的学生绍尔学，也和安东·鲁宾斯坦的儿子学，获得非常全面、运用全身的钢琴技巧，而她一样可以弹得很细腻。她有很好的助教维厄当（Jeannine Vieuxtemps）女士，小提琴巨匠亨利·维厄当（Henri Vieuxtemps，1820—1881）的曾孙女，在技巧上给我们很多帮助，还出了关于钢琴技巧的书（*Les livres du pianiste*）。布修蕾丽要所有学生每天必做的基本练习，是从慢到快、弹半小时二十四个大小调音阶。累了速度可以放慢，但不能停下来，之后再弹半小时八度，也是不能停，以此训练基本功与耐力。她还有一个极特别的练法，就是练音阶故意空几个音不弹出声音，甚至练曲子也会在旋律中省略几个音，这样你就必须知道每个音的存在，进而掌控它们，而不是习惯性弹过去。她也要学生抄她的指法回去研究；她有非常原创性的想法，但学生可以自由选择，因为每个人的手都不一样。然而，即使在技巧上成就辉煌，她并没有沉迷于此。她常说我们要辛勤锻炼以获

得绝佳技术，但技术是为了成就艺术。就像我们上台前要做完善准备，对乐曲进行透彻分析，可一旦走上舞台，就必须尽情挥洒，发自内心表现音乐。

焦：她的演奏无论是录音或现场，都有这种淋漓尽致的特色。她的曲目也很特别，简直没有不弹的作品。

卡：迪蒂耶的《钢琴奏鸣曲》才写好，布修蕾丽就积极推广。她演奏的初稿和后来的正式出版有颇多不同之处，但被她弹得一样具有说服力。我和她学拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》和勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》，因为那是她的拿手曲目。我最近从她女儿那里听到她1951年和安塞美（Ernest Ansermet，1883—1969）指挥波士顿交响乐团合作的“拉三”现场，也是她的北美首演。1951年啊！那时能弹它的人屈指可数，更不要说女性了，而她弹得那么精彩！她常一晚连演三首协奏曲，真是钢琴界的神力女超人。她在1951—1954年，光在美国就弹了超过七十场，还创下十五天内在卡内基开五场音乐会的纪录，想想真是不可思议。

焦：除了迪蒂耶，她也弹其他的法国当代作品吗？

卡：当然。我考奖的时候她要我弹梅西安《耶稣圣婴二十凝视》的最后一首，还请梅西安来听。她也要我学布列兹《第二钢琴奏鸣曲》的诙谐曲乐章，还找了妲蕾来听；我边弹边瞄她的表情，嗯，她可一点都不喜欢这种音乐。她常和学生推荐法国作曲家里维尔（Jean Rivier，1896—1987）的钢琴协奏曲，但这我就没弹了。

焦：布修蕾丽夫人真是太特别了，很可惜最后以车祸导致手指受伤而结束演奏事业。

卡：真的很遗憾。她那场音乐会弹了《帕格尼尼主题狂想曲》和弗兰克《交响变奏曲》。我听了后者的录音，非常精彩，但最后的安可曲德彪西《沉没的教堂》竟让我浑身发抖。我从来没有听过这样的诠释，教堂不是自海中升起，而是被黑水暗流吞噬，好像她已预知几个小时后会发生车祸……这是她在公众面前演奏的最后一曲。她热情又优雅，对文学与其他艺术涉猎也深，很照顾学生。她住院时我去探视，她说很希望能带我去美国，可惜没有时间。能认识她并和她学习是我最大的幸运，关于她我有太多美好回忆，希望大家多认识她的演奏。[1]

焦：她于1972年底过世，而同年5月您参加伊丽莎白大赛造成轰

动，虽然是另一种轰动：就我看到的资料，观众在颁完第一名后就喊着莱夫利（David Lively，1953—）和您的名字。好不容易莱夫利得到第四名，但接下来观众一路鼓噪，不敢相信您居然只名列第九！

卡：根据所有报道，我得到的掌声与欢呼，是到那时为止最热烈的。这是伊丽莎白大赛史上最大的争议，颁奖过程中连伊丽莎白皇后都悄悄退场，避免这个尴尬情况。我至今感谢当年观众的热情支持，那是永难忘怀的回忆。我在2013年出版了当年的决赛实况，那也是我第一次演奏“拉三”，大家可以听听看。

焦：不过看到最后的名次完全是美苏钢琴家对垒，我觉得情况可能是挺美评审给苏联钢琴家和您很低分以抬高美国钢琴家，挺苏评审给美国钢琴家和您很低分以抬高苏联钢琴家。由于您对两边都是威胁，所以得到两边的低分。

卡：你很可能是对的，如此恶意给分至今仍很常见。不过艺术家之间的比较本来就不可能，这是比赛的悖论。如果照观众的喜好，前四名会是阿方纳西耶夫、莱夫利、陈必先（Pi-hsien Chen，1950—）和我四人，但评审显然有不同的喜爱，陈必先甚至名列第十二。我很感谢评审之一的吉列尔斯，虽然他应该没有投给我，但在我离开颁奖会场时对我比了赞，还托他的朋友告诉我：“卡萨利斯不用担心，他必然会有了不起的演奏事业。”

焦：但他应该在您1970年参加柴科夫斯基大赛时就听过您的演奏。您出版了您在该赛的演奏录音，即使您未能进入决赛。我很好奇您怎么对比赛都看得这么开？

卡：我从不嫉妒同行。伊丽莎白大赛的时候，我就和阿方纳西耶夫说，观众非常喜欢你，我想你会胜出，虽然他回我：“我觉得你才会赢呢！”柴科夫斯基大赛的时候，我虽然没有进入决赛，但一样关心后续发展。克莱涅夫的演奏实在让我大感惊奇，但我觉得英国钢琴家里尔也有希望。他本来决赛自选曲要弹另一首，我说：“这实在不行，你弹这个绝对不可能和克莱涅夫竞争。你手上有什么大曲子吗？”他说他会弹勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》，我说你一定要换这首！所幸柴科夫斯基大赛让他换了，最后果然和克莱涅夫并列第一！

焦：您真是难得的好人啊！一如吉列尔斯的判断，您后来在演奏与录音都成就斐然，包括许多罕见曲目，可否谈谈您在这方面的心得？

卡：将著名与罕见作品搭配演奏或录制，很迷人也充满挑战。我一

样弹大量的主流曲目，但探索不为人知的作品常给我惊人发现，给我不同观点。我在2004年完成的《莫扎特家庭》（*The Mozart Family*）专辑中收录了莫扎特之子弗朗茨·萨维耶（Franz Xaver Mozart，1791—1844）的三首作品，其中的《唐乔凡尼小步舞曲之七段变奏》是他14岁的创作。弗朗茨在莫扎特过世那年出生，音乐教育和父亲无关，但就这首作品看来他绝对有才华，特别是第六变奏，听起来就像舒伯特！弗朗茨也是“忧伤波兰舞曲”（Polonaise mélancolique）这个曲类的创始者之一，而他的《第六e小调忧伤波兰舞曲》和肖邦早期波兰舞曲又何其相似！弗朗茨一直被拿来和父亲比较，包括被母亲以“莫扎特二世”来宣传，这对他并不公平。他能写得像舒伯特和肖邦，如果好好发展，应有更好的成就。探索弗朗茨的作品也让我对古典至浪漫时代的过渡有更深理解，不只看到贝多芬与舒伯特这条线而已。

焦：早在您1992年于SONY发行的《莫扎特精神》（Mozartiana）专辑，就收录了塔尔贝格与比才的改编曲，实在令人惊喜。现在几乎没人知道它们了，可否谈谈您如何发现并研究这些作品？

卡：我有对罕见曲目和钢琴演奏史很有研究的朋友，我也不断通过阅读文献而搜寻作品。塔尔贝格不是好作曲家，所以现在被遗忘，但不该忘记的是他确实是和李斯特并驾齐驱的钢琴圣手，有极丰富的演奏经验与智慧，这都反映在他的改编曲里。《罗西尼摩西幻想曲》（*Fantaisie sur l'opéra Moïse de Rossini*，Op. 33）是他最出名的作品，现在乏人问津，但克拉拉·舒曼和勃拉姆斯都弹过。他的智慧在于懂得美声唱法（bel canto）的奥妙。他自承曾和小加西亚（Manuel García，1805—1906）学习五年，他是伟大的加西亚（Manuel García I，1775–1832）之子，玛丽布朗（Maria Malibran，1808—1836）和薇亚朵（Pauline Viardot，1821—1910）两位歌剧天后的哥哥，再也没有比这一家更懂美声唱法的人了。塔尔贝格整理出很多公式，把心得写成《钢琴上的歌唱艺术》（*l'art du chant appliqué au piano*），以歌剧乐段改编曲留下想法。如果我们看他在前言中的文字，如何在钢琴上歌唱的十一点建议，那真是了不起的金科玉律。这部作品车尔尼曾写过简化版，比才则进一步做改写与延伸，到20世纪初都还为人所知，现在则连专业学者或钢琴教授都不知道。我爱肖邦、舒曼和李斯特，还特别爱门德尔松，但如果只知道他们而无视其他，那真是太可惜了。

焦：对您而言，改编的意义是什么？

卡：如果有个非常好的想法，通常我们能以不同方式表现它。比方

说法国诗人拉封丹（Jean de La Fontaine，1621—1695）以生动优美的法文，改写包括《伊索寓言》在内的古老故事而成《拉封丹寓言》。那有昔日经典的精髓，也有拉封丹的精彩创新。巴赫大概是西方音乐中第一位改编大师，他改编维瓦尔第协奏曲而成诸多键盘协奏曲，每首都是经典，甚至也改编自己的作品给不同乐器演奏，说明改编这种艺术既是常态，也是伟大创造心灵的表现。以此脉络，李斯特《梅菲斯特圆舞曲》的管弦乐版与钢琴版，也是同一概念的不同表现。更进一步推想，他的四首《梅菲斯特圆舞曲》也是同一想法的四种呈现。

虽然第二号就和第一号非常不同，但来自同样的诗作，同一个概念。

焦：您对改编曲的兴趣自何时萌芽？

卡：我小时候第一次从唱片听到贝多芬《田园交响曲》，就立即爱上它。当我知道李斯特改编了钢琴独奏版，还把九首交响曲都改了，我极其兴奋，马上找来弹。愈是得不到，就愈想要得到。我不是指挥，对这些我无法直接演奏却深深喜爱的交响乐反而更加喜爱。所幸钢琴是表现力如此丰富的乐器，让我可以通过改编曲实现我的心愿。同理，我之所以把贝多芬《皇帝钢琴协奏曲》改编成钢琴独奏版，也是为了实现我的童年梦想。我清楚记得，妈妈给我霍洛维兹与莱纳指挥RCA Victor交响乐团演奏的《皇帝》唱片，我为之深深着迷的感受。那张唱片里的一切都是我想呈现的，不只是钢琴，还有乐团！

焦：那我就更能了解为何您演奏李斯特改编的贝多芬交响曲，即使李斯特已经做了非常细腻的改编，您还是尽可能加入更多原作中的音符，可说是有史以来最丰富的总谱弹奏。

卡：李斯特的改编已经非常难，但有些地方或许他认为实在无法演奏，或受限于当时钢琴性能，或弹出来听众也听不到，还是省略了一些，而我努力将这些音加回去。要演奏这些音，其实需要新弹法，比方说第八号第四乐章，李斯特改写了原作的重复音；我照原作改回去，但这样光是右手就要处理三个声部，得设计巧妙指法才能做到，我录音时甚至弹到手指流血！

焦：不过钢琴独奏还是有其限制，李斯特后来为第九号又改了一个双钢琴版，您考虑录制它吗？

卡：我原则上不太录双钢琴，因为精准合奏实在困难，愈慢的地方

愈难，得花非常多时间练习。1977年伯恩斯坦找阿格里奇、齐默尔曼、我和弗朗西斯切（Homero Francesch，1947—）合录斯特拉文斯基的《婚礼》（*Les noces*）。有段慢板四钢琴要同时弹和弦，我们练了好几次都没办法在一起。“我知道为什么，”伯恩斯坦很无奈地放下指挥棒，“因为我找了四个独奏家！”——拜托，真是胡说！应该说如果四钢琴要弹慢板，要合在一起，就算找全世界最好的钢琴家组合，还是很难达到啊！当然，我们最后还是练好了，才不让伯恩斯坦看笑话呢。

焦：您的音乐会不只曲目安排特别，也有传统风尚的再现，比方说以自由即兴的方式演奏诸多著名旋律开场。

卡：现在除了管风琴演奏家，古典音乐家基本上不即兴，这实在很可惜。即兴并非爵士乐的专属，而是对每个独一无二当下的反映。即使我用大家熟知的旋律，但选择每次不同，编曲与呈现方式也不同，这是和听众非常好的沟通方式。我演奏莫扎特钢琴协奏曲也自由发挥华彩乐段，不过正式演出时我会演奏古典风格的版本，到安可段落才会以其他风格表现。我认为音乐家有社会责任，因为我相信艺术是沟通的总和。通过沟通，我们知道彼此并不孤独，相互理解，一起面对世间种种问题并保持勇气。我成立了自己的唱片公司，到现在都在赔钱。之所以赔钱也要做，就是希望这些录音，哪怕只有一首能让这世界上某角落的人感动，那一切就都值得。



年轻时的卡萨利斯（Photo credit: Cyprien Katsaris）

焦：论及改编与即兴，齐弗拉也是个中好手。您后来得到齐弗拉大赛冠军，可否谈谈这位大师？

卡：大概1962年，我11岁左右，家母带我听他演奏李斯特《第一钢琴协奏曲》和《匈牙利幻想曲》（*Fantasia on Hungarian Folk Melodies*，S 123）。我完全被惊呆，不知道怎能有人把钢琴弹成这样，当然也同时爱上李斯特与这两首作品。1966年我还是个学生，就有机会在香榭丽舍厅演奏《匈牙利幻想曲》，法国广播电台留有录音，而这完全来自齐弗拉的启发。他非常温暖和善。有次我请他到我的工作室聊天用餐，之后我放了“汤姆和杰瑞”那段汤姆猫弹李斯特《第二号匈牙利狂想曲》的影片。齐弗拉之前没看过，笑得像小孩一样。他喜欢漫画和卡通，能力极强又极谦逊，也不吝于提携后进。有次他在巴黎开独奏会，

居然叫我上台弹安可曲——我弹了巴赫《f小调键盘协奏曲》的慢板乐章还有普罗科菲耶夫《托卡塔》；后来在尼斯他又做了一回，而我弹了《梅菲斯特圆舞曲》——我知道那是此曲我最好的演出，因为我要向他致敬。他亲切随和又非常感性，是那种会为了阳光下的美丽花朵而掉泪的人，你可以想象在他的独子乔治（György Cziffra Jr，1943—1981）因火灾丧生后，他受到何其严重的打击，演奏再也不像以前一样了。至今我和他的孙女还有联络，想到他总是很怀念。

焦：他惊人至极的《野蜂飞舞》改编现在广为人知，但您似乎是在他之外首位演奏此曲的人，这是怎样的机缘？

卡：我在1973年某私人场合演奏给齐弗拉夫妻听，那是我第一次见到他。一年后我得到齐弗拉比赛冠军，趁此机会和他开口，能否给我他改编的《野蜂飞舞》乐谱。“我没把曲子写下来，但你若想要，我就来想办法。”后来他请乔治听写他的演奏录音；乔治花了好几个月才完成手稿，齐弗拉又在上面做了更正与修改，和我说：“你想弹它吗？那和我一起上电视节目吧！”那是法国文化高峰期，电视台能在晚间8点半到11点半的黄金时段访问古典钢琴家，而我在齐弗拉与所有观众面前弹了这版《野蜂飞舞》。这段影片大家可在YouTube上看到，我很自豪我弹出了手稿上的所有音符，包括反复，那比后来付梓的版本更困难、音符更多、篇幅更长——真是累死人了啊！

焦：您怎么看齐弗拉的演奏艺术？

卡：有次我去法国广播电台做节目，播放我喜爱的录音。我挑了两首斯卡拉蒂奏鸣曲，播完后主持人赞叹不已，问这究竟是谁，怎么弹得如此精致、美丽而有乐感？“齐弗拉！”当我说出演奏者，大家都不敢相信。这个例子告诉我们他不只是超技大师，也是真正的音乐家，只可惜大家只看他的技巧。他和霍洛维兹一样，能以绝佳品味把斯卡拉蒂弹出不可思议的细节。在我心中他们二位都是钢琴艺术的绝世美人，只是一位黑发、一位金发。附带一提我听过霍洛维兹三次，见过他一次。我和他提到齐弗拉，“我弹他的《野蜂飞舞》”，霍洛维兹突然变了神情，“是啊，是啊”，在我看来那是他对同行的敬意。

焦：对您而言，像霍洛维兹与齐弗拉这样的超技大师，是什么让他们的技巧那么摄人心魂？

卡：其实你已经说出答案了。好的技巧要有表现力。如果乐曲要求你弹得像机器，你就必须弹得像机器；如果要求强大的情感张力，你也

必须弹出这样的情感。超技大师能视乐曲需要做出最佳表现，该平均就平均，要起伏就起伏。当然，还必须有良好的品味。但技巧虽然重要，我更看重想象力与魔法。肯普夫是我最喜爱的钢琴家之一，虽然不以技巧见长，但始终有丰富无比的想象力，现场有太多神奇片刻，永远能给人启发。这种魔法很难解释。乐评家勋伯格（Harold C.Schonberg，1915—2003）告诉我，奥曼迪带费城乐团到中国演出的时候，中央交响乐团请他来看他们的排练，最后问可否给点指导。奥曼迪欣然同意。当他站上指挥台，就在那一瞬间，中央交响乐团的声音彻底变了。勋伯格说他在场目睹一切，完全无法解释这是怎么一回事。这就是伟大音乐家的魔法。



卡萨利斯（左）与奥曼迪（右）（Photo credit: Cyprien Katsaris）

焦：您和奥曼迪与费城交响乐团首录了柴科夫斯基配器，据传是李斯特的《匈牙利风格协奏曲》（Concerto in the Hungarian

Style）。可否多谈谈这位指挥大师？

卡：费城交响乐团大概是那时全世界最好的乐团。他们之前并未演奏过要录的曲目，可是排练一次之后就能录音，演奏完美无缺。我在录音前一天到奥曼迪家弹给他听，他说里面一些旋律确实是他小时候常在布达佩斯听到的曲调，感觉很熟悉。之后我们闲聊，谈拉赫玛尼诺夫、斯托科夫斯基（Leopold Stokowski，1882—1977）与格丽泰·嘉宝（Greta Garbo，1905—1990）的风流韵事，最后说到几位钢琴家。“啊，他叫什么？那是谁？那个悲剧啊！”突然，奥曼迪变得非常激动。“尤金，别想了，”奥曼迪夫人连忙过来安抚，“过去了，都过去了。”她拍着奥曼迪的背说。

焦：所以那是谁？

卡：卡佩尔。当年是奥曼迪推荐他去澳洲演出，最后飞机失事。我见奥曼迪的时候已是1981年底，而他始终没有真正原谅自己。这次录音我们合作愉快，后来甚至讨论到要录制拉赫玛尼诺夫钢琴协奏曲全集，可惜因为奥曼迪过世而无法成真。

焦：您是著名的超技大师，但您演奏巴赫、莫扎特与舒伯特也有深刻精到的表现。我尤其喜爱您的舒伯特《降B大调钢琴奏鸣曲》（D 960），可否谈谈您的诠释？

卡：感谢你的称赞。这是我极其喜爱的作品，对我而言它忠实地呈现了作曲家对死亡的恐惧。第一乐章像是放弃了，把自己完全交给命运，又提出哲学式的叩问：我在做什么？我从哪里来？会往哪里去？第二乐章是极其深沉的绝望，我们还听到贝多芬著名的命运动机潜伏于此，但中间又有美好时光的回忆，是黑暗中残存的勇气。第三乐章是死亡天使在歌唱，声音里充满讽刺。第四乐章是带着眼泪的微笑，混合复杂的悲伤情绪。最后我们听到光辉的胜利，代表肉身虽会腐朽，精神却会永存。

焦：也请您谈谈肖邦？您录制了他非常多作品，还在他逝世150周年那天于卡内基音乐厅大厅开了纪念音乐会，也当过1990年肖邦大赛评审。

卡：作曲家潘德列茨基（Krzysztof Penderecki，1933—）在1985年组织了一个委员会，用盲测方式挑选最佳肖邦录音，结果选了我的肖邦四首《诙谐曲》与《叙事曲》。既然如此，除了颁唱片奖给我，波兰也就邀我担任肖邦大赛评审。这是很大的荣誉，虽然评审过程并不愉快。

肖邦是我最爱的作曲家之一，但不只我爱他，最特别的是大家都爱他。他的作品每首都不同，但你都可以辨认出是肖邦，每首都是精品。这其实接近宇宙终极真理。就像每个人都不同，但每个人精神上的存在，就概念而言是相同的。

焦：您常就乐曲内声部展现别出心裁的处理，在肖邦作品中显得格外迷人。

卡：作为演奏者，某些改编曲除外，我不会更改谱上的音符，但这不表示我就只能“学术化”演奏。内声部既然就在那里，我当然可以将其做特别处理。音乐中容许很多的自由，肖邦就是两次演奏不会一样的钢琴家。每次我听到学生略过海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特作品中的反复乐段，我都告诉他们应该照弹，但要用不同的表现方式。你经历同样的事第二次，感受必然和初次体会不同。音乐是人生的反映，作曲家这样要求，我们也该这样弹。

焦：话虽如此，能像您一样在肖邦《第二钢琴奏鸣曲》终乐章里另外看出独特线条的钢琴家，实在不多。

卡：我希望以下所说不至于听起来太骄傲，但当时巴黎高等音乐学院真有全世界最好的教育，特别在音乐基础训练，视唱、和声、对位、赋格全都是分开的学位。我和一位教学严格的女士上私人视唱课，她甚至用莫伊斯（Marcel Moyse，1889—1984）的长笛教本当视唱教材。由于她的严格训练，我一年就得到视唱证书。那时音乐学院的视奏老师是达珮尔（Yvonne Drappier）夫人，她也有严格但有效的方法。受过这样的教育，我真能以不同的眼光看曲子，对多声部织体有良好掌握，马上看出各种隐藏的线条。2005年我在上海开独奏会，我的朋友在6点20分给我《彩云追月》的谱，而我练到7点就学完背好，在下半场演出。这就是当年所受教育的成果。视奏好还有一个优点，就是能立即对作品建立第一印象，这和你得努力读谱才建立的印象不同。

我很珍视这样的“初恋”，总是谨慎保护，从不过分练习而破坏它。

焦：以您研究肖邦多年的心得，您怎么看他的作曲发展？

卡：我以前觉得肖邦在寻找什么——新的形式、技巧或表现，总之要和别人不同，提出前所未见的观点。但后来我不这样想了。我觉得他不是追寻什么，而是做自己。他没有刻意要和他人不同，也没有要追求创新，但他就是那么特别，作品忠实呈现自己，也就与众不同。斯克里

亚宾也是这样。我录了他全部的舞曲，很多精彩至极的创作。你可以从中感觉他的发展完全自然，并不是为了要做什么而变化，即使最后真的写出和所有人都不同的音乐。

焦：谈到肖邦，大概无法不讨论弹性速度，而您在此一直有很好的处理。

卡：早在1723年，托西（Pier Francesco Tosi，c. 1653—1732）就分析过弹性速度并归纳成两种：一是伴奏维持稳定但旋律弹性变化，一是伴奏和旋律都动，两者一起伸缩。李斯特说的“风吹树叶，叶子动但树干不动”或肖邦说的“以左手为节拍”都是指第一种，但两者都可行，端看如何运用。之前提到塔尔贝格，他和肖邦一样，都建议钢琴演奏者要多听歌手唱歌，最好自己也能唱。这不只能让人更熟悉歌唱句法，也能获得自然的弹性速度。很多人的弹性速度听起来做作，那是因为通过模仿或计算而得，并非发自本身、由自己唱出来的。只是为了要消除这种做作的坏品味，钢琴家又逐渐走向另一极端，几乎照着节拍器弹琴。以我的美学，我喜爱普雷特涅夫和霍夫（Stephen Hough，1961—）多过阿劳、布伦德尔、波里尼，喜欢霍洛维兹与吉列尔斯多过里赫特，就是因为后者的速度都太工整，即使他们都是了不起的音乐家。

焦：说回塔尔贝格，他在《钢琴上的歌唱艺术》也提到双手不对称的弹法。我注意到您也会运用这种目前被视为过去风尚的手法，但非常谨慎节制。

卡：这的确需要谨慎，因为你必须听起来自然。塔尔贝格过世后，李斯特写信给他的遗孀表示悼念，称赞其演奏像是“在钢琴上演奏小提琴”。这句话有很多层面：一是称赞他能如弦乐器歌唱，二是讲他的旋律与伴奏之间搭配灵活。小提琴和钢琴合奏，本来就不会每个音都对准，主要拍子在一起就好。对我而言，这就是双手不对称弹法所必须达到的自然。我从李斯特改编的贝多芬交响曲学到极多：我必须知道钢琴上每个音对应什么乐器，进而思考各种乐器应有的表现，乐句、色彩、层次如何塑造，何时要对齐、何时又要技巧性错开。这些改编可说是我另一位老师，我弹了它们十余年，自此脑中深植管弦乐的意识，将其用到所有我演奏的乐曲。刚刚所说的一切，都可从中学到。当然和乐团相比，钢琴只能说是黑白，但有时黑白照片比彩色照片更有表现力，这就是我想达到的。

焦：您一直努力不懈，永远在练新曲目，最后想请教您对钢琴演奏与古典音乐的看法。

卡：古典音乐蕴含了全人类的情感，只要演奏家持续传达情感，以情感和听众沟通，它就永远不会过时。我对钢琴演奏很有信心。以前我们所知道的演奏世界是以欧洲为核心，顶多加上美国与拉丁美洲。但现在有太多杰出音乐家来自亚洲，他们有技巧也有深度，我就在比赛听过日本钢琴家弹出我所闻最好的贝多芬《第三十二钢琴奏鸣曲》。有这么多人投入古典音乐，带来各种不同文化与观点，这门艺术一定会持续成长。谁说我们只能称赞那些过去的大师呢？我可以很大方地说我很喜爱普雷特涅夫和霍夫，也极为欣赏格罗夫纳（Benjamin Grosvenor，1992—）和王羽佳。谁没有年轻过，怎能因为年轻，就挑剔他们，不正视他们的好？或许我们所需要的，其实只是更开阔的心胸，正视每一阶段的努力与成就。

注释：

[1]上述提到的所有录音，目前已由Melo Classic 唱片公司出版。

恩杰丽尔

Brigitte Engerer，1952—2012



1952年10月27日，恩杰丽尔出生于突尼斯首府突尼斯。她自幼和迪卡芙学琴，10岁进入巴黎高等音乐学院，1967年获室内乐一等奖，1968年获钢琴一等奖。1969年于隆—蒂博大赛获奖后，她赴莫斯科音乐学院与小涅高兹学习，1974年获柴科夫斯基大赛第六名，1978年获伊丽莎白大赛

第三名，国际声望日隆。1980年受卡拉扬之邀与柏林爱乐演出，并与世界各大乐团合作。恩杰丽尔为少数曾至苏联求学，研习俄国钢琴学派的法国钢琴家，曾获多项唱片大奖以及法国骑士勋章。在忙碌演出行程外，她也担任巴黎高等音乐学院钢琴教授多年。2012年6月23日逝世于巴黎。

关键字：巴黎高等音乐学院 迪卡芙 马里宁 苏联学习 小涅高兹 技巧 俄国钢琴学派 普罗科菲耶夫《第七钢琴奏鸣曲》 卡拉扬 比赛 教育与学习

访谈时间、地点：2004年6月，巴黎

焦元溥（以下简称“焦”）：我知道您出生在当时的法属殖民地突尼斯。您是如何学习音乐的？

恩杰丽尔（以下简称“恩”）：我的家人都不是音乐家，但在我3岁时买了玩具钢琴给我。怎知我对它一见钟情，天天黏在键盘上自己练习。我妈看到我这样喜欢，就在我4岁时请了老师。我学了六个月，进步神速，老师觉得不知道该怎么教我了，于是我妈另找了一位，但她也认为我很奇特，便写信给迪卡芙，希望她能给我些建议。我们去了巴黎演奏给迪卡芙听，她非常喜欢我，于是我和妈妈就每半年去巴黎一趟和她上课，一次待三个月。我9岁的时候突尼斯政变，法国人被赶走，我们家也就搬到巴黎。虽然很不舍得离开家乡，但也很高兴能够专注学习。我10岁就进入巴黎高等音乐学院，即使现在也是很小的年纪。

焦：您当时已经赢得青少年比赛而在香榭丽舍剧院演奏莫扎特的《第二十三钢琴协奏曲》了。

恩：是的。然后我很顺利地得到钢琴和室内乐一等奖，之后参加隆—蒂博大赛也得到奖项。

焦：巴黎高等以前以教授和助教分工著名，教授指导诠释而助教训练技巧，但您似乎对这种教法感到无所适从。

恩：没错！这真是困难。虽然助教并不像教授那么有艺术个性，但很多时候他们的意见并不完全一样。既然技巧是为了表现音乐，学生怎能练技巧时心里想的是一种诠释，弹给教授又是另外一种？这根本行不通。我最后还是照迪卡芙的方式练，因为我实在受不了那种每个小动作都得重复二十五遍以上的练法。迪卡芙主要讲诠释和句法，这当然比较

吸引我。技巧上遇到困难当然需要解决，但我实在没办法天天只坐着练琴。我需要读书，需要学习音乐以外的事物，需要思考，而不是只练习。技巧虽然重要，但应该来自于思考，而不是手指。所以我现在教学，还是技巧和诠释都教。学生想向我要指法或练习方法，我都乐意指导，因为这才能完整表现音乐。这也是我决定去苏联学习的原因，我认为在那里才能学到真正高深且全面的技巧。

焦：是什么样的机缘让您去莫斯科？

恩：当年在隆—蒂博大赛上，曾在该赛获奖的俄国钢琴大师马里宁是评审之一。他非常欣赏我的演奏，认为我很有天分，于是邀请我去莫斯科和他学。我当时深受震撼——终于有机会了！我从12岁起就梦想能去莫斯科，终于成真了！

焦：您那么小就向往俄国式的音乐教育啊？

恩：不只是音乐教育！我从小就热爱俄国文化，完全是迷恋。我还是小女孩的时候，最大的梦想就是亲自到那谜一样的国度。我13岁就开始学俄文，研读所有我能读到的俄国文学，托尔斯泰、普希金、陀思妥耶夫斯基、契诃夫……能够看的我全部都看。当然，俄国音乐更让我魂牵梦萦。我仍然记得我当时多么热爱柴科夫斯基……我想我天生就有俄国魂吧！

焦：身为法国人，当时要如何安排到苏联学习？

恩：即使我对俄国文化充满热爱，在冷战年代，还是1970年代，苏联究竟如何谁也说不准。但我拿了马里宁的邀请函，决心要实现梦想，因此我选择参加柴科夫斯基大赛。一方面试试自己的能力，一方面则是看看能否适应在莫斯科的生活。我那时还小，比赛只进到准决赛，但得奖并不是目的。不过我很受观众喜爱。那届比赛主办单位有拍摄纪录片，除了决赛选手，也把我收录进去。当发现自己确实可以在莫斯科独立生活，比赛上又很得人缘，我就毅然决然地离开巴黎了。

焦：一位小女孩，只身跑到人生地不熟的苏联，您家人放心吗？

恩：当然不放心。我周遭所有人都认为我疯了。迪卡芙很舍不得我，行前还特别叮咛，叫我不要意气用事，学得不开心可千万别勉强，待个一年也就可以了。谁知道我一学学了五年，后来又继续待了四年，一共在莫斯科生活了九年才回到巴黎定居。

焦：那时生活一定很苦吧！

恩：那要看你用什么角度去看。物质条件当然不好，音乐生活却是无比美妙，我也交到许多好朋友，困苦时代反而更能见到真诚人心。我的音乐学习也是精彩无比，即使九年过了，我那时还真不愿意回到法国呢！

焦：您那时有同样从法国去的同学吗？

恩：完全没有！我看学生名单，莫斯科音乐学院的外国学生几乎都来自东欧国家，我这法国女孩显得格外特别。我一到宿舍就发生一件妙事。一天早上我室友出门，我在房间练琴，练不到十分钟就有人敲门，说是来找我室友。隔了不到十分钟，又有人敲门，还是来找我室友。就这样，每隔十分钟就有人来敲门，都说要找我室友。我想我必定是和校园名人住在一起了！好不容易等到我室友回来，我说："哎呀！你可真是大明星，这一早上不知道有多少人来找你呀！"我室友听了一愣，突然恍然大悟，哈哈大笑说："你错啦！他们不是来找我。他们都是来看你！""我有什么好看？""我们在这冰天雪地的灰暗莫斯科受苦，居然有人放着人间天堂不住，硬是要从巴黎来这里学琴，大家都很好奇你究竟是何方神圣！"

焦：呵！搞了半天，您才是校园名人！不过我不了解的，是当初既是马里宁邀请您去莫斯科，为何您最后却投入小涅高兹门下？

恩：这又是一个曲折的故事。我本来已经要和马里宁学了，但到了莫斯科遇见旧识克莱涅夫。他一听我决定在莫斯科学习，马上推荐我去找他的老师小涅高兹。我那时说不过他，也就弹给小涅高兹听。结果我发现虽然马里宁和小涅高兹都师承涅高兹，小涅高兹的教法和个性确实更吸引我。小涅高兹也愿意教，前提是我要和马里宁解释，看他同不同意。

焦：这下可糟糕了，您是如何以智慧解决呢？

恩：哪里有什么智慧。我那时才17岁，根本不知道该怎么开口，一见到马里宁就哇哇大哭。马里宁吓一跳，连忙叫我别哭，说这没什么大不了。他完全不介意我转投小涅高兹门下，还说如果我有问题，还是可以随时来找他。四年后我再度参加柴科夫斯基大赛，马里宁也给我很大的指导，对我永远都那么和善。我永远感谢他的仁慈。

焦：这个故事真该说给全天下的老师听。

恩：所以我在巴黎高等音乐学院教课也是这样，很鼓励我的学生去听别人的课。毕竟艺术不是绝对；如果艺术是绝对的，那天下只要有一个钢琴家就够了。学生本来就应该要吸取多方见解，我也一直鼓励学生和我讨论诠释，而不是强行灌输自己的意见给学生。

焦：请您谈谈之后和小涅高兹的学习吧！我也访问了克莱涅夫，他说他可是位非常严格的老师。

恩：的确如此！我那时正式开始上课，小涅高兹马上就问我是否弹过勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》。“没有！”“好，十天后学好背完谱来见我！另外加上李斯特两首《超技练习曲》！”我的天呀！我那时真的吓到了。心想这莫斯科音乐学院真不是人待的地方。我回到家废寝忘食、日以继夜地练习，终于把这些曲子练完去上课。怎知才上完课，小涅高兹又丢出一堆让人毛骨悚然的可怕曲目，还是要我下次上课就得练好且背谱。

焦：小涅高兹真的是这样上课的吗？

恩：不是。他只是想测试我的能力和潜力，之后正规上课就不是这样了。小涅高兹是非常仔细、要求也非常高的老师，逼着你一定要把乐曲的和声、结构、句法、情感、诠释，所有面向都得了然于心。了解音乐后就是要求表现。既然作曲家写下不同和声的运用，钢琴家就要表现出来。如何以技巧来呈现结构对比、音响层次、旋律设计、音色变化等等，每项他都锱铢必较，毫不马虎。像是我和他学肖邦第四号《叙事曲》，光是开头他就可以骂个不停。我上了两个小时，连一页都没弹完。有时候一首曲子，他可以整整磨上六个月！但也因为如此，我学到所有塑造音色的方法，也完整学到严谨的音乐思考，技术和音乐都进步良多。和他学习确实见识到崭新的音乐世界，只是其中也有无数的挫折。

焦：何以会有挫折呢？

恩：因为小涅高兹将“音乐”作为钢琴演奏艺术的中心，你的技巧就是要达到完整表现音乐的境界。只有音乐是重要的，技巧只是为了成就音乐而存在。即使你明天要上台，他还是可以把你今天的演奏批得体无完肤。比方说，我第二次参加柴科夫斯基大赛，前一天我特地去找小涅高兹，希望他能面授机宜，给我些指点和鼓励。怎知我弹给他听后，他把我大骂一顿，说这里分句不佳，那里情感不对，这里音色没处理好，那里声响不干净。我辛辛苦苦练的比赛曲目，在他口里简直是破铜烂

铁，不堪一听！

焦：小涅高兹怎么会这样说话？

恩：我那时又急又气，当场在他面前哭了起来。我说："我明天就要比赛了，我就是信任你才弹给你听。你不鼓励我就算了，还说得这么不堪。我明天还用上台丢人吗？我看我不要比算了！"你猜小涅高兹说什么？他说："比赛？比赛算什么？！比赛能和音乐比吗？只有音乐才是重要的。我才不管你明天要不要比赛，重点是我这样讲你之后，你明天的演奏会更好，更能表现音乐！音乐！音乐会更好！"你看！这就是标准的小涅高兹。对于这位伟大老师，我虽然满心敬爱和感谢，可是有很多次……我实在是想掐死他！

焦：涅高兹一派对技巧和音色有相当深入的钻研，可否请您特别谈谈他对技巧的教学？

恩：小涅高兹绝对不把技巧和音乐分开。事实上，他讨厌讨论技巧，因为重要的还是音乐。他要学生思考要在音乐里表现什么？音乐会带领我们走向何处？他总是问："你要在这首曲子里告诉我什么？这首曲子告诉你什么？"当他的学生，必须对弹出的每一音符都提出完善解释。一旦我们能清楚知道目标，努力向前走，那技巧不过是其中的过程，自然会被逐一克服。手指还是要依头脑的思考来演奏，技巧不是为了技巧而存在。不过，如你所说，小涅高兹懂得技巧，也知道如何教。他让我超越自己，弹出我之前无法想象的技巧，特别是音色与音响。在巴黎，我知道如何演奏"钢琴"；在莫斯科，我不能只演奏"钢琴"，而要在钢琴上弹出管弦乐团的色彩。在法国，一个极弱音就是一个极弱音；在俄国，一个极弱音可以有数十种不同的色彩和层次。这是一种极限探索，快还要更快，强还要更强，弱还要更弱，丰富还要更丰富。

焦：那实际的技巧教法呢？

恩：他总是先问：你觉得这个音要弹出什么音色或强度？当我决定了那个音的色彩和音量，他才会教我如何把那个声音弹出来。小涅高兹对分析技巧很有一套。不只对音色与音响，他对如何放松也很有心得。手指可以强壮，手臂必须完全放松。他教我如何在演奏时就能放松肌肉，借此弹得更好。举例而言，我14岁时迪卡芙要我练拉威尔《夜之幽灵》中的《水妖》。我练一练就肌肉僵硬，痛了三个礼拜，最后只好放弃。后来小涅高兹提议我弹整部《夜之幽灵》，我余悸犹存，一口回绝。他知道原因后，就仔细地为我分析所有施力法，讲解放松的道理和

演奏诀窍，我也就非常顺利地学好此曲。

焦：小涅高兹的教法这么严格，他会给学生自由发挥的空间吗？

恩：当然会。这就是为何我认为他是伟大的老师。好老师首先要知道学生的问题并且解决问题。某段弹不好可能是手指功力不够，也可能是脑中没有想象，对音乐缺乏理解以致不能表现。然而，伟大的老师，则是在解决问题之外，让学生在艺术中找到自己，知道自己是谁，发挥学生的个人特质而成就一番艺术。小涅高兹是这样的老师，这也是俄国钢琴学派的终极精神。

焦：您怎么看待俄国钢琴界四大学派？

恩：这我不能多说，因为我虽然也弹给克莱涅夫、瑙莫夫和莉希特（Elena Richter，1938—）听，还是主要和小涅高兹学，并没有到处和其他老师上课。有这样的老师，我也不想到处找别人上课。上课之外，我把时间花在音乐会，特别从孔德拉辛和罗斯特洛波维奇的演奏中学到许多。涅高兹当年的三位助教，小涅高兹、马里宁和瑙莫夫，三人交情非常好，教法也都出自涅高兹，但“涅高兹派”和“戈登维瑟派”却时有不合。他们还是彼此尊敬，但很多有趣传闻都在叙述涅高兹和戈登维瑟如何斗嘴。有次这两人碰面，戈登维瑟很得意地说：“上次我弹肖邦的《离别练习曲》，弹得非常好，好到音乐会中的女士们都忍不住感动落泪呀！”“我真为您高兴，我的同事，”涅高兹接着说，“可是我上次演奏肖邦《离别练习曲》，有位非常年轻美丽的小姐写信给我，说听了我的演奏，她可是一整个礼拜都难以入睡呢！”另外，戈登维瑟晚年的演奏偏慢。据闻有一回涅高兹在听完戈登维瑟的音乐会后，跑到后台去“恭喜”：“啊！我亲爱的同事，您刚刚的《梅菲斯特圆舞曲》实在弹得太好了！这真是我人生中最美好的……‘半小时’！”

焦：哈哈！不过说到涅高兹门下三位助教，我有一重要问题必须向您请教。普罗科菲耶夫《第七钢琴奏鸣曲》第三乐章，瑙莫夫认为此段奇特的七拍子其实是“模仿斯大林说话——一个说话大舌头、不断重复的格鲁吉亚人”。既然是模仿，第三乐章自然不能也不该弹得过快，也应以模仿口吃结巴的语调为重。我好奇这是瑙莫夫的想法，还是涅高兹的意见？

恩：我不认为这是涅高兹的意见，因为小涅高兹并不持这样的见解，首演者里赫特也未持这种看法，他和普罗科菲耶夫又相当熟。小涅高兹告诉我当年里赫特准备首演此曲时，就在涅高兹家练琴。他得在很

短的时间内准备好，一天练上十二个小时。光是第三乐章，一天就可练十小时。结果，涅高兹的邻居跑来敲门了——“我知道你是了不起的钢琴教师，可是这次教的学生也未免太差劲了吧！我已经听了十几个小时了，他怎么蠢到还在练同一个段落呀？！实在受够了！”我的意见是，这个乐章所表现的是残酷和痛苦。无论是快是慢，都必须表现出音乐的意义，速度并非重点。当然如果弹得太快，变成纯粹手指运动，就无法表现出音乐意义了。

焦：传统法国钢琴学派多是手指功夫，我很好奇这如何能演奏勃拉姆斯或李斯特的重量级曲目？

恩：还是可以弹，但不表示能弹好。不过法国钢琴学派在“二战”后改变很多，像是贝洛夫和科拉德这些师承桑贡的学生，都能演奏极佳的普罗科菲耶夫和拉赫玛尼诺夫。

焦：传统法国钢琴学派和俄国钢琴学派在技巧训练上观点殊异，以您的经验，钢琴家能够结合两者的长处吗？

恩：我想重点并不是结合两派之长，而是如何发挥自己个性，发展属于自己的音乐和技巧。无论是哪一个学派，走到最后还是要钢琴家个人去表现，而每个人都不一样。小涅高兹不只给了我音乐和技巧，他更让我自发性地表现音乐，让我有意愿和意志去主动实现我的想法。这是最可贵之处。

焦：涅高兹是第一位将拉威尔介绍至俄国音乐界的钢琴家，而涅高兹父子都演奏德彪西。您如何看他们的德彪西诠释？

恩：噢！我真是喜爱！他们演奏的德彪西，音乐如同香水般飘扬。如果要我选择，我喜欢他们的胜过大多数法国钢琴家演奏的。当然我也非常喜欢弗朗索瓦的德彪西，相当刺激而充满想象力，音色更是灿烂。我不喜欢那种声音枯燥单调，演奏墨守成规，缺乏想象力的演奏。我喜欢的钢琴家都是浪漫性格重的艺术家，像是弗朗索瓦、索夫罗尼茨基、小涅高兹和鲁普等等。鲁普是我现在最喜爱的钢琴家，每次听完他的音乐会，我都觉得我到了另一个世界。富特文格勒和卡拉丝也都影响我很大。我最喜欢的录音正是富特文格勒指挥的《特里斯坦与伊索尔德》，这像是我的音乐圣经。

焦：鲁普正是涅高兹的得意学生，后来也和小涅高兹学习。关于这对父子，您觉得他们的教法一样吗？

恩：应该一样，因为小涅高兹说的所有内容，我都可在涅高兹的书中找到，不同的是他们的个性。涅高兹是非常开放的人，会多种语言，很能和人沟通，也喜欢热闹。小涅高兹非常害羞内向。有时我到他家上课，他总事先准备了茶和点心，先聊半小时再上课。这不是因为他喜欢聊天，而是不知道要如何一见面就和学生打开心门讨论音乐。

焦：您回到巴黎后，和卡拉扬在柏林爱乐百年生日的合作轰动一时。可否请您谈谈你们之间的合作？

恩：其实当年我的梦想并不是和卡拉扬合作，而是和柏林爱乐合作。

焦：为何是柏林爱乐呢？

恩：因为小涅高兹非常喜爱富特文格勒，我在他家听了无数富特文格勒与柏林爱乐的唱片，柏林爱乐也就成为我的梦想。我在伊丽莎白大赛得奖后，花了四小时，简单录了一份试听带寄给卡拉扬，看他愿不愿意见我。卡拉扬收到后便邀请我去柏林为他试奏。那天我得早上9点20分在乐团排练前弹给他听。我等到9点30分，有人来通知说大师现在无法过来，要延到11点，而且得换琴房。好吧，我就跟着到另一个琴房开始练习。等到11点，又来一个人说大师现在还是没空，要我等到下午1点，可是不是在这个琴房，于是我又跟着换到另一个琴房。好不容易到了下午1点，又来一个人，说大师去吃午餐，他会在下午两点听我演奏，不过……我还得再换一个琴房！我就这样跑来跑去，心想这卡大师大概永远不会听我演奏了。正当我心里嘀咕的时候，门突然打开，卡拉扬和四个跟班，身着暗色大衣，莫名其妙地出现了。那时卡拉扬连看都不看我一眼，开口便是一句："弹吧！"这真是太过分了！谁还能受到比这更粗鲁的对待？！刹那间我也不紧张了。弹就弹吧！我开始弹莫扎特的《a小调钢琴奏鸣曲》（K 310），把我所有的愤怒和不满全部投注到音乐里面。当我弹完第一乐章，回头一看，卡拉扬的眼神变得温和而友善。"非常感谢，"卡拉扬说，"你能够再为我弹其他曲子吗？像是肖邦的奏鸣曲？"后来他又要我弹了好多作品，包括拉赫玛尼诺夫和斯克里亚宾，最后说："非常好！我很喜欢。你的左手尤其杰出，能把对位声部弹得很清晰。"说完便起身离开了。我在想这算什么呢？当我也要准备离开的时候，卡拉扬旁边的人走过来说："你弹得真好！卡拉扬可是很少会说出这样称赞的话！不知道你现在有没有时间到我的办公室来一趟，我来帮你安排和柏林爱乐演出。"后来我被安排到下一年和梅塔合作。

焦：您终于梦想成真了！

恩：卡拉扬也邀我去萨尔茨堡和他合作莫扎特《第二十七钢琴协奏曲》。在演奏前一个月，他和我讨论此曲诠释，两个小时下来我们相谈甚欢，我也学到很多。最后他说："你下次想弹什么？勃拉姆斯好吗？""弹第一号可以吗？""不。弹第二号。"后来我和柏林爱乐有很多合作，包括李斯特《第一钢琴协奏曲》、圣—桑《第二钢琴协奏曲》和舒曼《A小调钢琴协奏曲》等等。我一直在等卡拉扬的勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》，但这份邀约始终没成真，很可惜。

焦：您怎么看待比赛呢？

恩：每次我参加比赛，都觉得这是一件很笨的事。每个人都是独特的，也各有天分，比赛却将无法比较的独特才能拿来较量——你怎能用分数来衡量艺术家呢？在我心中鲁普是第一，波里尼也是第一，这怎能排名呢？但比赛虽笨，这还是一条必经之路。每次比赛后，我都得到很多邀约，这大大帮助了我的演奏事业。

焦：您后来也担任巴黎高等音乐学院的钢琴教授，您觉得您的母校有所改变吗？

恩：这么多年下来，很多事改变了。举例而言，我13岁的时候还有机会去听桑贡的课，听听他对技巧的革命性见解，可是现在很多人会觉得这是叛徒般的行为。每年暑假，我都鼓励我的学生去上大师班，学习其他人的见解。当然，我觉得在钢琴家的性格养成阶段，像是16岁到20岁，学生必须相信他的老师，学到一套坚实的思考逻辑。但是之后，更重要的是拓宽艺术见解。这是成为独立艺术家的关键。不过现在学生也很奇怪，他们都不去听音乐会，连我的音乐会也不来听。以前我在莫斯科，小涅高兹的每场音乐会我都去听，以便了解他的艺术，更清楚他的想法。特别是小涅高兹没办法接受录音，一旦知道有人在录，演奏就施展不开。他现在留下的所有录音，都是别人在不告诉他的情况下偷偷录的。现在的学生对音乐和学习似乎没有我那个时代的热忱，实在非常可惜。我还是要强调，演奏事业虽然重要，音乐家不能本末倒置，演奏不能脱离音乐而存在。如何把音乐学好，让音乐成为自己的人生，这才是音乐家的首要工作。

第四章　亚洲篇

前言　自亚洲绽放的世界之光

本书第二册所收录的亚洲钢琴家虽然只有白建宇与陈必先两位，但访问极具分量，加起来超过三万字，更有不少独家内容。这也和他们的地位相得益彰：在韩国与中国台湾地区，白建宇与陈必先各是家喻户晓的公众人物。他们的人生就是重要历史，更有世界级的艺术造诣。

陈必先是台湾以“资赋优异天才儿童留学办法”赴海外留学的首例。她在海外接连获奖，包括慕尼黑ARD大赛（ARD International Piano Competition）冠军，是最早在国际主流乐坛绽放光芒的台湾音乐家。但很少人知道，这辉煌成就背后竟是不可思议的艰辛。看陈必先的故事，并对照本书第三册其弟陈宏宽的访问，更能知道这一家人为了孩子的天分，能做出何等奉献牺牲。即使着实吃过可怕的苦，时至今日，陈必先仍有种孩童般的天真，可以完全活在音乐里。她不只有卓越的演奏成就，更和诸多作曲名家一起工作，深度研究并演出他们的作品，堪称当代音乐活字典，是20世纪后半叶音乐创作风景中不可或缺的一部分。我的访问只能记录她非凡经历的一部分。再过三十年回头看，相信人们会更清楚陈必先的重要与历史地位。

白建宇是本书收录的唯一韩国钢琴家，但他更属于世界而非任何地域，对我个人而言更有极重要的意义。我的访问过程像辛波斯卡（Wislawa Szymborska，1923—2012）的诗，时空不断重叠却又彼此牵动。我对钢琴家的认识，可能交叠了来自录音的印象、来自现场演奏的印象、来自书本的印象、来自访问的印象，以及访问后持续交往的经验。白建宇就是这样的例子。我第一次听到世界级水平的钢琴独奏，就

是他在1990年9月的首次来台演出。直到今日，我都记得那场音乐会的演奏与曲目——那为我重新定义了钢琴，让我知道钢琴演奏究竟可以是何等伟大的艺术。

非常荣幸，自己有朝一日能访问我少年时期的英雄，还因为访问而和白建宇夫妻成为朋友，在众多场合见识到韩国人多么为他们疯狂：白夫人尹静姬（Yoon Jeong-hee，1944—）是韩国最重要的影剧明星，拍了超过三百部电影，包括2010年大导演李沧东为其量身打造，在戛纳影展大放光芒、赢得《纽约时报》满版报道的《生命之诗》（*Poetry*）。然而，即便他们在韩国有神格化的明星地位，这二人从不拍广告，也不接受代言，做最纯粹的艺术家。聆赏白建宇的演奏，听众应该都能感受到那不凡的浩然刚正之气，其中又有满满的温柔。

希望大家能细读这两篇访问，那是音乐，是人生，是时代，更是智慧明灯。

白建宇

Kun Woo Paik, 1946—



1946年出生于首尔，白建宇8岁开始学钢琴，进步神速，9岁半举办第一场钢琴独奏会，11岁与乐团合作格里格钢琴协奏曲。他1961年赴美国茱莉亚音乐学院随列文涅夫人学习，1970年又至欧洲学习，最后定居巴黎。白建宇演奏曲目宽广，勇于挑战极限，录音众多且备受好评，包括贝多芬钢琴奏鸣曲全集、拉威尔钢琴独奏与协奏作品全集、拉赫玛尼诺夫与普罗科菲耶夫钢琴协奏曲全集、肖邦钢琴与管弦乐作品全集等等，对舒伯特、李斯特、勃拉姆斯、穆索尔斯基、斯克里亚宾、布索尼、弗雷、德彪西等也有精深研究，曾获法国政府颁赠艺术骑士勋章。

关键字：韩国古典音乐环境 纽约 列文涅夫人 赛尔金 卡波斯 肯普夫 阿格斯蒂潘德列茨基钢琴协奏曲《复活》 色彩 拉威尔钢琴独奏全集 尹静姬 电影 朝鲜绑架事件 尹伊桑 探索自己 李斯特 斯克里亚宾 钢琴调律整音 穆索尔斯基 贝多芬钢琴奏鸣曲全集 内在重组 勃拉姆斯和舒伯特专辑 弗雷 德沃夏克钢琴协奏曲亚洲音乐家在西方世界 东方思

维与美学 韩国人与音乐 真诚自然

访谈时间、地点：2004年8月，巴黎；2013年12月，台北；2015年11月，台北；2017年9月，首尔

焦元溥（以下简称“焦”）：可否请谈谈您的家庭背景与早期学习？我知道您出身于充满音乐与爱的家庭，令堂是管风琴家，令尊则热爱古典音乐。

白建宇（以下简称“白”）：我真的来自热爱音乐的家庭，我也得以自然地接触音乐。我们家有台直立钢琴，家母是我的启蒙老师。那时也是古典音乐在韩国开始发展的时代，我可说生而逢时。

焦：我很好奇第二次世界大战前，韩国的古典音乐环境是什么样子？

白：那时韩国已有音乐家到国外学习，有些还去了维也纳，不过仍以留学日本为大宗，因为已有许多伟大的西方音乐家到日本演奏与教学。1945年9月，韩国成立了韩国管弦乐团，是韩国第一个真正的管弦乐团，1957年又有首尔交响。同时，广播节目也播放古典音乐，还成立了韩国广播公司交响乐团。对我们而言，西方古典音乐可说是新发现，大家一下子就对它着迷。我很幸运能在这种气氛中成长，亲眼见证那个惊人时代。

焦：那时韩国出了不少音乐人才，和喜爱古典音乐的环境互相呼应。

白：的确，包括像小提琴家郑京和（Kyung Wha Chung，1948—）和姜东锡（Dong—Suk Kang，1954—）这样的天才，让大家很兴奋。但那时我们没有很好的师资和学校，所以我在韩国学习时也没能建立起良好的技巧基础与音乐训练。我16岁参加出国留学选拔赛并获特别奖，许多人就建议我该到茱莉亚音乐学院和列文涅夫人学习，追求真正良好的演奏训练。

焦：您实在太谦虚了。您在15岁之前就演奏了拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》和穆索尔斯基《图画展览会》，那也是这两曲的韩国首演。对任何钢琴家而言，能在如此年纪就公开演奏它们，仍是极为可观的成就，您甚至在11岁就和乐团合作格里格的《a小调钢琴协奏曲》了！

白：这必须要归功于我的父亲。他对古典音乐的知识非常丰富，尽可能搜集所有他喜爱作品的乐谱，鼓励我演奏完所有他爱的曲子。即使身在韩国，我那时就有拉威尔《G大调钢琴协奏曲》的乐谱，也开始演奏弗雷。现在回想，我实在太小，不足以演奏这些伟大深刻的作品，但如此学习经验确实拓展了我的视野，使我获益匪浅。

焦：您当时不怕那些困难技巧会导致手伤吗？

白：如果练习不得法，年纪太小就演奏技巧极为艰深的作品，的确可能受伤。只能说我很幸运，居然弹得下来。无论如何，能从小知道这些伟大作品仍然极其美好，因为我能和它们一同成长，它们也成为我生命中不可分割的一部分。

焦：到纽约之后，您的人生观和艺术观有怎样的变化？

白：我从列文涅夫人身上学到极多，也很享受我的学校生活。同学能力都很强，更珍贵的是大家都热爱音乐。那时录音不像现在普及，了解作品多半靠乐谱。每当有同学听到一首精彩作品，总是迫不及待地找谱研究，然后弹给大家听。那是很美好的回忆。不过，我觉得影响我最大的，或许还是纽约的艺术环境。纽约真是充满艺术与机会的城市。以古典音乐来说，那时有伯恩斯坦与纽约爱乐，我也听到许多大师的现场演奏，包括霍洛维兹、鲁宾斯坦、赛尔金等等，给我更大的改变。

焦：以前曾听您说过，赛尔金可能是思想上和您最接近的钢琴家，我很好奇您为何没有和他学习。

白：我其实有机会。他在莱文特里德大赛（Leventritt Competition）听到我的演奏，邀请我去马尔波罗音乐节和他学习。我思考了非常久，最后决定去欧洲。一方面我觉得我需要去古典音乐的源头。我想去意大利，因为我喜爱歌剧；我想去德国，因为我想深入探索德国音乐。我又特别喜爱法国音乐，更是不能不去法国。另一方面，正因为我非常喜爱赛尔金，个性可能也像，我害怕若和他学习，会变成模仿而失去自己——虽然这真不是个容易的决定。

焦：但您最先是到伦敦，而非欧洲大陆。

白：因为著名的匈牙利钢琴教师卡波斯女士在伦敦教学。我在茱莉亚音乐学院上过她的大师班，很欣赏她的教学。当她邀请我和她学，我也就搬到伦敦。此外，列文涅夫人也把我送至意大利和肯普夫和阿格斯蒂学，我很幸运能和如此杰出却又不同的艺术家请益。

焦：日本和韩国现在都以大力资助年轻音乐家闻名于世，但您当年如何维持生活与学业开销？

白：基本上我还是靠自己。我非常感谢列文涅夫人从未收我学费，还帮我争取奖学金。其他老师也没有和我收学费，因为我是列文涅夫人亲自介绍给他们的。为了支付开销，我接了许多伴奏，为各种乐器、舞者、歌手、管弦乐团彩排伴奏。现在看来，那是相当好的学习经验。我不只学得更快，弹得更好，更能接触到各式各样的音乐与表演艺术。比方说，我很惊讶地发现许多编舞大师具有深厚的音乐修养，对音乐的理解和分析比多数音乐家还好！和他们一起工作，我等于旁听大师班，其实也是学习。除了有形的帮助，我也得到许多音乐家的鼓励，像伟大的次女高音图雷尔（Jennie Tourel，1900—1973）和男低音吉普尼斯（Alexander Kipnis，1891—1978）。能得到他们的肯定，我没有理由不努力，不敢辜负他们的期许。



白建宇为布索尼《钢琴协奏曲》亚洲首演者（2000年于首尔），并于2007年5月与简文彬和台湾爱乐为此曲做台湾首演（Photocredit：高久晓）

焦：您和这么多名家学过，见证不同的演奏学派，可否特别谈谈他们的教学方法和演奏技巧？

白：列文涅夫人有最自然的钢琴演奏方式。她承传了伟大的俄国学派，拥有惊人的美好音色。她总是告诉我们演奏要深入琴键，这样才能创造优美声响与醉人的歌唱性音色。她强调运用自然重量与整个身体来演奏，而非只靠手指。她是19世纪浪漫派的权威，但她的巴赫、海顿、莫扎特和贝多芬也都教得很好，很有自己的心得。卡波斯夫人则是舞台型艺术家，知道如何在公众面前演奏，也知道如何以最有效的方式把乐曲要旨传达给听众。"当你描述梦境时，你必须是全然清醒的。"拉威尔这句说得真是太好了！如果有很好的想法，很好的感受，很好的技巧，却不能把想表达的完善且有效地传达给听众，那还是不行。卡波斯在这一点上真正帮助了我。此外，她也指导并带领学生，通过音乐完全表现自己。我以前相当害羞，是她帮助我转变成演奏型钢琴家。阿格斯蒂则有惊人的音乐想象力。他可以告诉你一个极为长大的故事，只不过是为了解释一个音而已！他为我开启无止尽的幻想与创意之门，解放了我的思考。肯普夫教我尊重音乐与作曲家。他给我"演奏家应该是音乐的仆人"这样的态度，而非绑架音乐艺术来追名逐利。总而言之，他们的个性和想法非常不同，但都深刻启发了我，我也深深感谢他们。

焦：许多年轻人不知如何面对批评。即使是老师的意见，他们也会陷入"若我照着改，那结果就不是我自己的"如此迷思，可是您很早就找到调适之道。

白：我举一个例子：我和潘德列茨基是很好的朋友。他的钢琴协奏曲《复活》首演完不久，我就演奏了。排练结束后他问我的意见，我说我不是那么喜欢它结束的方式，没想到潘德列茨基也表示不满意，反问我会怎么改。我想了想，建议他再用一次先前出现过的某精彩旋律，这或许会形成强而有力的收尾。

焦：他改了吗？

白：改了，但不是按照我的建议，而是又想出一个新点子。你看，创作者原来想的是A，我的建议是B，最后出来的结果是C。就算他用了B建议，写出来的成果也不可能是我想的，乐曲还是潘德列茨基的而不是我的。创作者不会因为善纳雅言而减少原创性。甚至我可说，愈有能力的创作者，就愈能接受各种意见。

焦：您的琴音色彩丰富又有透明质感，我很好奇您塑造音色音质的秘诀为何。

白：我的确有很多创造色彩的方法，但其中并没有什么秘诀。我非

常喜爱绘画与摄影，对色彩本来就很敏锐。我演奏时会试着将我的视觉所得转化为声音，按照心中图像创造色彩与层次。某些作曲家他们写作时已经设想好特定色彩，斯克里亚宾就是最好的例子。遇到这种例子，钢琴家必须先去了解作曲家所感受到，甚至所设定的颜色为何。此外，我1972年在纽约林肯艺术中心以一场音乐会弹完拉威尔所有钢琴独奏作品，这个经验让我了解声音本身也有意义，就像一些绘画完全以色彩表现而没有任何形象，仍展现出强烈的情感与想法一般。然而，如何在钢琴上制造出这些色彩，却是非常个人的事。我试着用各种可能的方式来弹。如果有必要，甚至会用指甲弹。当然，我可以解释一些塑造声音的方法，像是分析“如何运用不同肌肉”或“如何运用身体的不同重量”等等，但最重要的，还是演奏者自己必须先有这些色彩的概念与想法，而这是不能教的。这其实解释了为何钢琴家的音色正显示出他们的个性。

焦：您如何认识拉威尔的音乐？当年又为何会有如此壮举？

白：这是从阿斯彭音乐节（Aspen Festival）开始的。我在琴房练习，却为隔壁传来的音乐深深入迷。“究竟是什么曲子这么美？”一问才知道是拉威尔《库普兰之墓》的《小步舞曲》。由于实在太喜爱，回纽约后我就和列文涅夫人提要学拉威尔。她让我从《小奏鸣曲》开始，接着《已逝公主的帕凡之舞》（*Pavane pour une infante défunte*）和《镜》（*Miroirs*）……当然就像多数年轻钢琴家，我也很想挑战《夜之幽灵》。如此一首接一首，到最后发现只要再加两三首，我就学完了全集。我在纽伯格大赛获奖后，奖项包括在林肯中心办钢琴独奏会，我就决定开拉威尔全集。大家都说这实在太冒险，我一定是疯了，但我实在太爱拉威尔，加上年轻不知天高地厚，就真的这样安排了。

焦：如此曲目总长约一百四十分钟，技巧又非常艰深，一次弹完该如何准备？

白：也是真正开始准备，我才知道害怕啊！那晚登台前我非常紧张，在后台看着自己的手，想着等一下这手指是否能动？弹第一部分时我戒慎恐惧，到第二部分才有了信心，第三部分却完全累坏了，最后整个人豁出去，毫不在乎地放手去弹。后来大家告诉我，说他们认为我第三部分表现最好！卡波斯夫人到后台说：“哎呀，原来这很简单嘛！”我听了真是又好气又好笑。后来我在许多地方演奏过拉威尔全集，愈来愈有心得。能把他所有钢琴独奏曲当成一部作品，让听众完全沉浸在拉威尔的音乐里，实是非常美好的一件事。四十年前我这样想，现在还是这样想。

焦：您把《夜之幽灵》当第二部分结尾，以《镜》做第三部分结尾，让音乐会结束在《山谷钟声》（La vallée des cloches）的空灵回荡。这是多年经验所得，还是一开始就如此？

白：一开始就这样了。我四十多年来弹这套曲目，顺序都没变。拉威尔虽然要求技巧，但不该把技巧放到首位。他的音乐那么美好，即使是以艰难著称的《夜之幽灵》，要做的也是让听众进入作曲家奇幻丰富的想象世界，而非炫耀演奏技术是多么了不得。此外我也希望三部分能形成一个拱型大结构，在第二部分达到高峰，第三部分逐渐收尾。

焦：我非常喜爱您这套拉威尔，不过似乎绝版已久，真希望您能再录一次。

白：这套录音还有个有点遗憾的故事。作曲家戴蒙德（David Diamond，1915—2005）是我们的好朋友。他很迷电影，也认识很多大明星。他把我这套录音送给一位住在纽约的电影明星，对方听了非常喜欢，于是戴蒙德表示他要亲自下厨，安排我们和她一起晚餐。我们非常期待，只是大家都忙，东奔西跑；好不容易有时间再到纽约，大明星已经过世了。我想你一定听过她的名字：格丽泰·嘉宝。

焦：哎呀，既然您提到格丽泰•嘉宝，我想我也不得不和您讨论另一位大明星了——您的夫人尹静姬女士是韩国家喻户晓的巨星，拍了三百多部电影，也是国际影展评审。你们各有事业，请问如何安排生活？

白：这一点问题都没有，因为我热爱电影与摄影，内子则热爱音乐。当我旅行演奏，内子当我的秘书；当她拍片或当评审，换我当她的秘书。我们的生活非常简单，就是音乐和电影。我也必须说，内子大概是我最严格的乐评。我们总是在一起，她听了我所有演出，包括排练。我如果表现不理想，她会说：“今天的演奏不是你喔！”如果我在音乐会没弹出我在练习时想达到的，她也永远第一个发现。

焦：你们如何认识的？

白：在1970年慕尼黑奥运会。那时奥运不只有运动赛事，还有各国文化活动。我去那里看韩国作曲家的新歌剧，她则随上演电影片组一同来访。我16岁离开韩国，她20多岁到法国进修，所以我不知道她是大明星，她也不知道我是钢琴家，我们相遇的时候，就是男孩和女孩。我们对彼此留下了好印象，却没留下联络方式。回到巴黎一年多后，某天我从餐厅走出来，就在那一秒，我在门口遇上刚好要进门的美子（白夫人的本名）——“啊，怎么是你！”这下子我可不能让她再跑掉了！

焦：所谓天作之合，就是指你们这样的夫妻了！既然您热爱电影，和电影明星一起生活，应该特别有乐趣吧？

白：也有辛苦呀！我们结婚那年，美子仍在事业巅峰，甚至一天得拍两部不同电影。所以那时只要是不拍片的空当，她倒头就睡，还能一坐进车里就睡着。不过也因为美子，我得以认识更多热爱电影的人。韩国有位影迷，对她所有电影如数家珍——他记得哪部是哪年拍的，搭档角色是谁，说了什么台词。我一直想找美子第一次在银幕中露脸的画面，电影《青春剧场》。她是众多角色之一，并非主角，问到最后，发现韩国居然没有备份，原版影片也都销毁了。我们很失望，也已经死心，没想到这位先生竟像侦探一样，用尽各种方式追查，最后还真给他找到了！你猜猜他在哪里找到的？在香港！

焦：怎么可能？

白：他查到这部电影曾在香港上映，于是追到香港的电影资料馆，竟然还有备份！虽然片子已变成粤语配音，至少我们还有影像，后来也借了这份拷贝在韩国播放，银幕上有粤语、英文和韩文。附带一提，当年在《青春剧场》首次现身的演员，很多后来都成为大明星，那真是一个难得的记录啊！

焦：这实在很感人。这位先生是电影从业人员吗？

白：不是，但他对电影极有热情，在自己上班的公司组织了欣赏会。他们煞有介事地每年票选“最佳银幕情侣”。有一年内子被选上了，于是我们决定去参加“颁奖典礼”，到他们公司去领奖。

焦：你们这个决定很让我意外。一般电影明星大概不会愿意去吧。

白：或许，但我们总是为对艺术有赤诚的人感动，也实在好奇究竟是怎样的人，对电影有如此巨大的热情。事实证明，我们的确很喜欢他。后来我还常给这位先生出功课，要他找那些我找不到的老电影，他还真有办法每次都找到！

焦：你们深爱音乐和电影，也一直活在音乐和电影里。就我所知，在你们婚后一年，你们还遭遇了宛如电影情节的事……

白：唉，你是指朝鲜要绑架我们的那件事吧。

焦：怎会发生这样的事？

白：我们在巴黎认识一对韩国画家夫妇，彼此交情很好。他们比我们年长很多。先生相当有名，太太也画得很好，但不出名，平常帮先生打理，过着相当富裕的生活。有次太太和我们说，她在苏黎世有银行家朋友很欣赏我，想安排我去表演两晚。其实她之前就提过，但我婉拒；这次她又提，而且说要为尹静姬庆生，我就不再推辞。那时我们女儿才六个月大，于是她也跟我们一起去，帮忙照顾孩子。到苏黎世之后，接待我们的银行家秘书小姐说首场是家庭音乐会，但很不巧，主办人父母最近身体不适不能来，因此音乐会改到萨格勒布（Zagreb），第二场再回苏黎世。

焦：那时（1977年）西欧或韩国国民能够自由进出东欧铁幕国家吗？

白：当然不行，但对方说一切都打点好了，我们虽觉奇怪，也就去了。但接下来就愈来愈不对劲。我们搭出租车前往，但那区域穷困脏乱，一点都不像银行家会住的地方。最后车子开到一栋建筑物附近，我说我实在不确定这是我们要去的地点，于是司机好心地先下车查看。他说楼房前门被铁链锁住，后门倒是大开——看起来就很像一个张着嘴的陷阱。我们感觉很不舒服，因此有了警觉心，问那位秘书这是你老板的家吗？她说我只是受雇负责接待，其实没有见过老板。

焦：这真怪。

白：这位年轻小姐显然初生之犊不畏虎，干脆自己进去建筑物查看——然后我们听到一声尖叫！只见她立刻冲了出来，司机看了也马上跑回车，而我见到一名亚洲脸孔的男子出现在顶楼……什么？南斯拉夫郊区居然有亚洲人？我们知道这是怎么一回事了。

焦：太恐怖了！

白：现在回想，我们最大的幸运，就是搭出租车而非对方安排的轿车。我请司机直接开到美国领事馆，但那是周五晚上，领事馆已关，所幸美国图书馆还开，我立刻到那边寻求政治庇护。图书馆找来副领事，他了解情况后，一查发现我们竟没有回程机票的订位。知道情况不妙，马上帮我们安排法航明早回巴黎的班机。这位副领事刚到萨格勒布，还没有官邸，于是邀请我们当晚住在他下榻的旅馆。

焦：总算安全了吗？

白：我们也这样想，但实在不敢睡。我们把灯全关了，黑暗中对坐

无言，不敢相信居然发生这种事。我看着窗外，寻找任何可能藏人的角落，想着万一有人闯进来，我们该如何逃跑？就这样撑到早上5点，我实在受不了，于是起身去冲澡……洗到一半我听到尹静姬大叫，于是抓着毛巾就冲出来。

焦：又发生什么事？

白：我看到她一手抱着孩子喂奶，一边冲过去拉着那位画家太太——清晨5点，有人来敲房门，她居然笨到去开门！还好我们阻止了！这太可怕了！我立刻打电话给那位副领事，请他调查发生何事。十五分钟后他告诉我，根据情报，敲门的是两男一女。“两天前朝鲜人在这家旅馆办宴会，来了很多人，我们的情报员已比对认出这三人是朝鲜特务。”我听了马上报警。最后警察和美国总领事都来了，一起护送我们到机场。在停机坪我们看到朝鲜的飞机，更加确定了一切。

焦：这真是可怕。

白：但相较之下，最骇人的还不是绑架。当我们回到巴黎，静下心一想，发现设局出卖我们的，只有一个可能，就是画家太太！

焦：她是朝鲜人吗？

白：不是。现在朝鲜在西方世界没有什么影响力，但那时可非常活跃，吸收很多人为其工作。我们把她约出来谈，又找来先生对质，才发现先生对此一无所知，连太太去了苏黎世都不知道，更不知道她成了朝鲜特工。唉，我们是那么信任她，把她当母亲一样看待啊！前几年我们和一位朝鲜专家吃饭，他说那位太太的弟弟在朝鲜，是他策划了整件事，我们才有进一步了解。

焦：这个例子让我想到尹伊桑（Isang Yun，1917—1995）。我一直好奇，他明明出生在韩国，为何却拥戴朝鲜？你们认识他吗？

白：我从几个层面回答你的问题。首先，对这位画家或尹伊桑这类艺术家而言，韩国和朝鲜的分别并不大。他们是以爱国情怀来看这个分裂，认为最后仍会是统一的韩国。既然这是大原则，意识形态就非首要。我不认为尹伊桑真的信奉共产主义或认同朝鲜金氏政权，可能也不太清楚朝鲜的内部状况。其次，战后韩国的局面和今日相反，韩国穷而朝鲜富，朝鲜有企图也有能力发动金援攻势。许多艺术家和学者，穷困潦倒时都曾接受过朝鲜的经济帮助。一如前述，他们一开始并不觉得有何不妥，对朝鲜非常感激，但随着朝鲜的控制愈来愈多，才发现自己陷

入无法脱身的圈套。某年我到柏林演奏，尹伊桑邀我们夫妻去他家做客。他说即使他把所有可用时间拿来作曲，他还是没有余暇好好创作。我说您是作曲家，应该要专心作曲。“可是他们不放过我。”——这个“他们”就是朝鲜。当年他们帮助一文不名的尹伊桑，现在要来讨报偿了。

焦：但现在韩国有尹伊桑音乐节和音乐比赛，我很好奇韩国和朝鲜两方怎么看他？

白：对朝鲜而言，尹伊桑当然是他们的人，还成立了尹伊桑音乐学院。不过韩国一样很尊崇他，即使他还写过清唱剧来骂韩国。尹伊桑晚年病重，很想回故乡一看。那时韩国已准备好所有接待工作，朝鲜却在他出发前下了最后通牒。面对种种威胁，尹伊桑最后取消了行程，一周后过世，非常戏剧化。

焦：那时朝鲜不只想绑架你们，还绑架了许多他们想要的人才。

白：包括导演申相玉和影星崔银姬夫妻。在绑架我们失败后半年，朝鲜就设局诱骗，在香港绑架崔银姬，后来申相玉也被朝鲜带走。他们在朝鲜八年，拍了许多电影并取得金正日信任后，趁出访维也纳时投奔美国大使馆逃脱。我们后来在美国见面，崔银姬说她被带到平壤后，金正日问她：“你难道不恨尹静姬吗？”

焦：为何这样问？

白：因为她们合演过一部电影。崔银姬演太太，尹静姬演伪装成女仆的情妇。金正日真的是电影迷，不但看过她们所有的片子，还迷到把故事当成真的。总之我们真的幸运，居然在那种情况下逃脱了。

焦：这一定对你们的生活造成很大影响。

白：我们的确花了好长一段时间调适。绑架案之后我第一场音乐会在美国得克萨斯州。照理说，在那里应该不需要担心朝鲜，但我还是害怕，打电话给乐团请他们务必派员到机场接我。结果乐团说，已有一位韩国人和他们联络，说他会到机场接。我听了毛骨悚然，和乐团说绝对不行，一定要是乐团的人；没想到乐团说那位韩国先生非常坚持，一定要由他来接。

焦：那怎么办呢？

白：我再三强调万万不可，孰料下了飞机，乐团还真没派人，就只

有这位韩国人。我们忐忑不安，不知如何是好，最后想既然这是美国，或许还是可以上车吧？在车上我们紧张到极点，总是想万一出事该如何逃脱。想着想着，啊，我们才注意到这车子居然往郊区而非市区开！“请问何时可到旅馆呢？”“喔，你们不是要去旅馆，而是要去我家。”天呀，我们真吓到要跳车了！

焦：天啊，那这次又是如何脱身？

白：当我们终于到了目的地，这位韩国先生……哎呀，是位大学教授，和当地韩侨热情组织了欢迎会为我们接风！那晚来了好多人，大家都很开心，一切都是我们自己吓自己啊！

焦：哈哈哈，真是太有趣了！那再让我回到关于音乐的讨论。您和白夫人定居巴黎，您也非常喜爱法国文化与音乐，但就学习历程来看，您似乎没有和法国钢琴家学过。这是因为法国音乐对您而言非常自然，所以不需要特别学吗？

白：并非如此。我有机会可以向一些伟大的法国名家学习，例如培列姆特，但就个人艺术发展而言，那时我不想要和任何人学。这并不是因为自傲，而是我需要探索自己。经过多年从唱片、现场演奏会、老师等方面学习后，我需要把自己放空，“忘掉”我所有所学而发展我自己的钢琴演奏语言与艺术观。我必须要独立思考演奏背后的逻辑与道理，更重要的，则是必须倾听我的心——我能够为音乐带来什么，什么又是“我的音乐”？我们常在比赛里听到年轻钢琴家把乐曲磨得很好，技巧和诠释都没话说，可是你就是觉得有种隔膜，因为那套路其实是老师的，不是演奏者自己的。只有从自己内心发出来的音乐，才是真正的音乐，而这无从躲藏，完全骗不了人。于是，我决定退出舞台数年，住到法国乡间。我把自己锁在屋子里，让我必须直接且诚实地面对音乐。那是我人生中很特别的一段时光，我整个人都沉浸于乐谱，把自己奉献给音乐。那时我学到如何忽略乐谱编辑者的意见而直接由作曲家的指示思考。我以前的确从各编校者的智慧中学到很多，但这时我决定只研究原意版，以自己的能力探求作曲家的旨意。那几年真是人生转折点。到现在，我仍认为这是跳脱鹦鹉学话阶段，找到自己想法，成为独特且唯一的艺术家之不二法门。就像弗雷曾说：“一位大师只会被另一位大师所替换。”如果你的心里永远住着一位大师，你也就永远不可能成为大师；你必须先成为自己，才有可能成为大师，虽然我并不以“成为大师”做标榜。

焦：您所说的关键时间主要是1972—1973年。您研究了斯克里亚

宾、拉威尔和弗雷的所有钢琴作品，也大量扩展曲目，从巴赫演奏到梅西安。然而我有点惊讶您最后将心力转向李斯特。为何他在那时特别吸引您？

白：因为那正是合适的时间！我那时已年过二十，拥有良好的技巧，更重要的是我比以前成熟，有能力独立探索李斯特大量的作品，能认真回顾由李斯特发现并创造的钢琴技巧。我非常喜爱他的晚期作品，也就从这些乐曲开始研究，一路回溯他的音乐与人生。借由阅读他所有的作品，无论是出版的或未出版的，我不但了解李斯特和他的时代，借由他的作品深入自己内心，我更惊讶发现我变得更能和听众沟通。此外，借由研究他同一作品的不同版本，像是《超技练习曲》和《帕格尼尼大练习曲》等等，我也能了解他对作曲与钢琴技巧的思考发展。作为演奏大师，李斯特知道同一个想法可以有多少不同种表达方式。有些技巧对某些人相对容易，对另一些人却很困难，而他常给通权达变的方法。从中我知道只要不违背音乐，其实有很多表现的自由。只要认真诚实，殊途必然能够同归。在某程度上，我必须说李斯特也是我的“老师”，他的音乐与人生实在教给我太多太多。

焦：您对李斯特的研究有目共睹。当年您在伦敦和巴黎，各以“绝对”（The Absolute）、“过去”（The Past）、“旅行”（The Journeys）、“宗教”（Religion）、“匈牙利吉普赛音乐之启发”（Hungarian Gipsy Inspiration）、“回忆与死亡”（Remembrance and Death）六场音乐会展现李斯特各个面向，带领听众领略他的人生与思想。

白：但我必须向你坦白，李斯特曾是我最不喜欢的作曲家之一，因为我以前认为他不过就是个炫耀技巧的演奏家。但经过严谨研究李斯特作品后，我非常惭愧，自己竟没有深思熟虑就妄下结论，如此轻易地给他贴标签。演奏家不过是李斯特的一部分而已。事实上，他以炫技名家行世的时间也不长。我愈研究他的作品和文字，我愈尊敬他。他是伟大的音乐家，也是伟大的人。这个经验给我很大的教训。从此，我再也不会不经严格研究或调查，就评断任何人或事。

焦：除了李斯特，您还有其他这类“老师”吗？

白：斯克里亚宾也是这样的“老师”。他展现出充满黑暗与邪恶的世界，让我知道音乐里可不是只有善良、美好与天使。学校里老师只说音乐是真、是善、是美，我们应该创造出悠扬的歌唱性音色和美丽色彩，以优美的方式来表现音乐。斯克里亚宾教给我们音乐里也有魔鬼，也可

以表现暴力、邪恶和黑暗。每个人都有阴暗面，我们应该正确对待而非一味隐藏。借由了解斯克里亚宾，我们可以更适当发现并面对自己的黑暗面；借由了解自己的黑暗面，我们才能更了解自己的光明面，而且将之发挥得更好、更正面。

焦：您不只录了两张斯克里亚宾钢琴独奏专辑，在1983年还受邀至麻省理工学院演奏斯克里亚宾，琴音同步被计算机化处理。

白：那是非常有趣的实验。当时我想要解释声音如何能被改变成符合斯克里亚宾想法的样子，以及声音的各种转化可能。他追求超越钢琴声响的表现能力，我想他甚至可能在一个音中听到各种不同的色彩与声响。一般人听到钢琴一个音，知道那是一个琴槌敲击一条琴弦的结果，但斯克里亚宾听到的，却可能是一百个琴槌同时敲打一条琴弦的效果！他能感觉一个音产生时的所有回音、泛音与声响层次。我们有表现斯克里亚宾作品色彩的种种方法，而我希望借由最新科技来实现所有可能性。我和麻省理工的实验是我弹奏时，演奏立即被计算机化并以不同方式复制，所以我们能够同时听到各种不同的声音变化。

焦：霍洛维兹也做了实验，而他的方法是更改乐谱。像他演奏斯克里亚宾《第五钢琴奏鸣曲》的尾奏，就用和弦交替来塑造他所能够表现出最戏剧化的渐强。

白：霍洛维兹的成果非常惊人，但还是不够，因为我们还是能感受到乐器本身的限制。不过，即使这个实验是很好的经验，我也不是完全满意我们的成果。斯克里亚宾的概念实在太难实现了。

焦：说到乐器限制，我知道您非常在乎钢琴，但也难得遇到好钢琴。

白：老实说，我遇过真正让我满意的钢琴，大概一只手数得出来，但我习惯了在各种不同场合演出。以前美国有“艺术下乡计划”，我是其中之一，被安排到美国和中南美洲等地演奏。我一开始担任伴奏，后来人家邀请我弹独奏。随着音乐会愈来愈多，我也跑遍了美洲每一个角落；那真是各种状况都有，包括缺键少音，或弹下去琴键就卡住的钢琴。但我还是甘之如饴，享受和听众分享音乐的每个机会。

焦：对您而言，什么样的钢琴才是好钢琴？

白：我举个例子吧。我伦敦首演是弹《帕格尼尼主题狂想曲》。那时我很紧张，生怕钢琴不好，于是跑到施坦威公司求救，请他们的首席

技师务必帮忙。那位先生叫格雷布鲁克（Robert Glazebrook），看我紧张成这样，他什么话都没说，只要我坐下来弹给他听，之后要我去喝杯咖啡，一小时后再回来。我那一小时还是惶惶不安，心想不过就一小时，他能做什么呢？我回去后，发现他已在处理其他的琴了。见到我来，他头都不抬地指了一架琴要我弹……天呀，我从来没有遇过这么好的钢琴！我实在弹得顺手，居然无法停止地把整首走了一遍。我太惊讶了，请教他为什么可以把钢琴调整成这样？结果他的答案和他的钢琴一样让我震惊："我知道你怎么弹，我知道你弹什么，我知道你要在哪里弹。"道理这样简单，但能掌握这三者，却得有不世出的天分、学习与经验。就他自己评估，世上有如此功力的钢琴技师，大概一只手数得完。

焦：如果总是得面对不理想的钢琴，这不会很难过吗？

白：不尽然。钢琴家需要妥协，但也可从不同乐器里得到灵感。有时钢琴状况不好，或声音我并不喜欢，但我能因此在练习中听到不同声响，得到新的感受与启发，像是由不同角度来认识作品。如果期待钢琴永远处于一种"完美"样貌，虽能保证演出质量，却很可能因为缺乏变异而连带少了想象空间。更何况生活中最美妙的经历，几乎都不是来自规划。有次我到捷克某小镇演出，我们特别提前到，给自己放一天假。那天天气特好，一切都很顺利。晚上散步时竟听到《费加罗的婚礼》，循声走去发现那来自剧院，于是我们找了餐厅坐下，就着窗户传来的音乐享用晚餐，聊着聊着不知不觉就到了11点45分——就在这时，我才猛然想起一件事。我问内子你知道今天是什么日子吗？今天是你生日呀！

焦：哈哈，你们生活过得太快乐，连生日都忘了！

白：事后想想，那真是完美的一天呀！如果我们记得那天是尹静姬的生日，那就一定会想办法做些什么来庆祝。但无论我们做什么，都比不上那风和日丽又处处顺利的一天，以及在那天过去前的十五分钟才发现今日是何日，举杯庆祝的惊喜啊！

焦：您以庞大广泛的曲目闻名，也以演奏全集著称，更有过人的勇气与毅力，能挑战钢琴文献中最艰难的创作，包括布索尼的钢琴协奏曲和索拉比吉（Kaikhosru Shapurji Sorabji，1892—1988）的乐曲。您可曾为自己定过演奏曲目的"时程表"，或是有征服这些"怪兽"的雄心壮志？

白：我的心里并没有"征服"这个概念。我演奏这么多作品的原因其

实很单纯——因为我对音乐充满好奇！我总是喜爱查阅作品目录，从A到Z的作曲家都要看看，看哪些我还没弹，以及作品之间的关联与异同。许多杰作之所以被忽略，原因只是我们懒惰！举例来说，《图画展览会》是很伟大的作品，但穆索尔斯基也写了其他优美而深刻的钢琴曲。为何人们只满足于《图画展览会》，而不愿去欣赏穆索尔斯基的其他作品？这也就是我为德国RCA唱片录制穆索尔斯基钢琴作品全集的原因。我希望告诉世界这些美丽作品确实存在，希望大家注意到它们的美丽。

焦：以前您的录音以俄、法系和李斯特为多，最近几年则录制勃拉姆斯、舒伯特和贝多芬。为何这样晚才投入德奥曲目的录音计划？

白：我非常爱德奥曲目，但要演奏可不是容易事。以贝多芬为例，他深知自己作品的价值而且拥有非常强烈的个性。一个性格较弱的人，不可能成功演奏贝多芬，甚至谈不上适当地诠释。诠释他真的需要人生经验、成熟与自信。直到我60岁左右，我才觉得我已年长到可以说我能表现贝多芬的想法，并且和他的作品自由且轻松地沟通。如此自信非常重要。如果演奏者没有这种自信，那就很难表现出贝多芬的性格，特别是那永不妥协的精神。贝多芬一生都在写作奏鸣曲且曲曲不同，我也的确感觉到我能通过这些奏鸣曲体验他的人生。我把贝多芬奏鸣曲全集当成一个计划，在2007年甚至安排在几个城市连续八天演奏完三十二首，把它们视为一件作品来演奏。

焦：我自己觉得，听您在贝多芬计划之后的勃拉姆斯、舒伯特和拉威尔，音乐极其丰富又极其纯粹，更有一种前所未见的自由感。

白：这个计划的确是我的人生里程碑，虽然我当时并不知道会是如此。在此之前我对乐曲常有困惑；或许别人觉得我弹得很好，但心中那个关卡就是过不了，或者得花非常多的时间，才找到可以说服自己的诠释。后来我进行这个计划，认真钻研贝多芬，却没想到计划结束后，我更没办法顺利演奏！我怎么弹就是觉得不对，处处撞墙且找不到出路。我非常恐慌，觉得这是否就意味着结束，我该退出舞台了。

焦：这是怎么一回事？

白：我想这可能是一段内在重组的过程。贝多芬三十二首奏鸣曲像是三十二个问题，问题各自不同，解答方式也不一样。我完全投入，耗尽心神脑力，自己也因此变得不同，只是需要时间沉淀。这种处处碰壁的感觉持续一两年之后，不知从何时起我觉得逐渐神智清明，看问题看

得单纯且自然。以前一直找不到译码之法的勃拉姆斯晚期独奏小品，在此之后居然能弹得贴心。现在我觉得任何作曲家和我都很亲近，我也能自在悠游于各作品之中。这是前所未有的感受。

焦：孔子说："吾十有五而志于学，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳顺，七十而从心所欲，不逾矩。"这正是您的人生历程啊！您的演奏句法本就宏伟，而我发现您愈来愈能组合作品而成大格局。像贝多芬最后三首奏鸣曲，我可以听出您是将其当成一部作品演奏。

白：是的，我认为这三首其实是一首，我现场甚至连续演奏，中间不停。

焦：您在2017年又重新回到贝多芬，于韩国开了三十三场贝多芬奏鸣曲演奏会，在首尔又再度于八天内演奏全集。相隔十年再弹，又是什么感觉？

白：十年前当我弹完三十二首，我觉得一个任务结束了，自己成就了什么；十年后再弹，演奏完了却没有结束之感。学习这三十二首奏鸣曲，不是学如何演奏贝多芬，而是学如何做音乐。以音符组织声音、组织力道、组织节奏、组织时间……贝多芬以三十二首钢琴奏鸣曲告诉我们作曲之道，而这有太多太多道理可以钻研，太多太多方法可以采用，永远学不完，永远不足够，但也要永远继续学、继续追求。

焦：您的勃拉姆斯和舒伯特专辑也展现不凡的恢宏视野。两者都是组合不同出版作品而成，勃拉姆斯的小品或许因为篇幅较短，如此手法行之久矣，倒是从舒伯特《六首音乐瞬间》（D 780）、《三首钢琴作品》与《四首即兴曲》（D 899）中组合成十首连贯，时间长达七十五分钟的"套曲"，这大概前所未见。可否谈谈您的构思？

白：我以前也曾以"出版单位"演出，但我发现这些作品不见得在逻辑或情绪上相连，能够自成一组。我相信作曲家是因为经济考量或出版商要求才如此出版，这些乐曲本质上仍应被独立对待。因此我以舒伯特所开创的"连篇歌曲"形式发想，打破出版单位，挑选我认为在情绪与调性对比上能够有所连贯的作品，组成一套我对舒伯特的想象。

焦：我听您现场演出这套作品，实在深受感动，但也不禁觉得舒伯特或许无法想象，自己的钢琴小曲能被组合并表现出如此壮大的格局。

白：我们现在听音乐的方式，和舒伯特的年代大为不同。当时重点

在于让听众认识作品，知道旋律与结构。现在通过录音，听众对乐曲可能已相当熟悉，因此演奏者更该挖掘内涵。我主观认为，如果可能，作曲家只会要更多而非更少，而我也希望让音乐表现更丰富。不过丰富也可能过头，所以演奏家必须钻研作曲家的时代风格与个人语汇，知道表现的界线在哪里。

焦：您在贝多芬之前录过一张精彩绝伦的弗雷专辑。弗雷可以被视为贝多芬的正相反。他的音乐宛如秘密，但您一样能以如此私密且内在的音乐和听众沟通。

白：弗雷真是喜爱钢琴的作曲家。他绝大部分作品都和钢琴有关，这是他表现自己的乐器。如你所说，他的音乐有时真的是和自己说话。随着年纪增长，这种“自言自语”的倾向也愈来愈严重。但是，如此“自言自语”的动机其实和贝多芬相似，因为他们都不希望世人知道他们的耳疾。弗雷的音乐的确像秘密，这也正是其美丽之所在。

焦：说到音乐中的亲密感，让我想到德沃夏克的钢琴协奏曲。我知道您弹原作而非后来由库兹（Vilém Kurz，1872—1945）改写的“强化版”，但原作看起来很薄弱，这真能和乐团取得音量平衡吗？

白：这是误解。此曲乐团写作并不厚重，许多地方很像室内乐。我曾和室内乐团合作过，效果极好。

焦：但原作不是很不顺手，库兹版听起来则丰富许多？

白：我不觉得有那么不顺手；或者说，这是演奏者应该克服的。库兹版乍看之下非常“正确”，也的确更丰富，但这反而让此曲变得平庸，变得和其他钢琴协奏曲没什么不同，失去德沃夏克的独特风味。我学此曲的时候两版都研究，愈研究就愈觉得还是原作合理。我听了一些库兹版的名家演奏，但也没有被说服，最后也就弹原作。

焦：我实在佩服您努力实现作曲家想法的用心，而您一直如此。您是亚洲音乐家在西方世界赢得成功与认可的先锋，而我好奇，在您开始演奏时，是否曾遭遇到东方人何以能演奏西方音乐的质疑？

白：其实还好，或许因为我在美国学习并且长居法国，大家已经不把我当成纯粹的东方音乐家了。我在纽约演奏完那场拉威尔独奏会后，一篇评论提到一些伟大的拉威尔专家，像是吉赛金，其实也不都是“完全法国”，不是说演奏者必须先成为法国人，才能够演奏好法国音乐。另一方面，我也常问自己，我能为德国音乐或法国音乐带来什么？我年

轻时觉得法国音乐就属于法国人，德国音乐属于德国人。我必须去“学”那些法国和德国钢琴家天生就会的音乐，真的有可能弹得比这些“当地人”要好？但后来我了解到这其实是迷思，因为所有伟大的音乐都直指人性。即使一首曲子是在描述风景，那也是通过人的感情和想法，也因为是人的感情和想法而动人。无论出于哪个文化或民族，人都有相似的感情，因相似的事情而快乐悲伤。了解音乐其实就是了解人性，这超越国籍与种族。

焦：但您如何学习并表现不同风格？我们虽可以说音乐都在表现人的情感，但还是可以明确感觉到法、德、俄等不同风格。

白：我认为了解作曲家所说的语言是一大关键。以穆索尔斯基为例，如果你仔细阅读他的音乐，就会发现那像是对话，而且是以俄文说话。我不会俄文，但我可以感觉到穆索尔斯基的音乐写作方式，因此我花了极长的时间聆听并研究俄国民俗音乐和歌曲，从中分析出俄语特殊的节奏、句法、色彩和语韵之美，而这大大帮助我诠释穆索尔斯基。借由了解语言，我甚至能够了解作曲家没在乐谱上明确写出的想法，更接近他们的内心世界。

焦：您诠释西方音乐，会觉得应该表现出自己属于韩国或亚洲的背景吗，或是音乐就是音乐，我们应该同一视之，无所谓不同背景？

白：基本上我认为音乐就是音乐，但有时候我也会试着把我的东方观点与艺术认知带入我对西方音乐的诠释。东西方的生活、文化和教育都不同，但我们还是可以把东方最精致的想法与智慧介绍给西方，甚至是通过西方音乐来介绍。举例而言，“线条的图画”“无为的意义”“寂静的声音”“留白的美学”，这些非常东方的概念皆能在我的诠释中出现，它们也和西方作品配合得极好，彼此没有扞格。

焦：我完全同意您的看法。如果德国音乐只能以德国方式演奏，那么它就已经死了，因为没有其他诠释可能。事实上和韩国或中国人相较，我觉得德国人反而更难了解法国音乐的精髓，即使这两国地理上根本是邻居。

白：我准备录制穆索尔斯基钢琴作品全集时，有一天我听到莫扎特的钢琴奏鸣曲，当下反应竟是这种音乐实在太肤浅、太冷淡又装饰太多。为什么会这样呢？因为我全心沉浸在穆索尔斯基的世界，听其他作品都像通过穆索尔斯基的角度来欣赏，那自然会是这种感受。但如此视野其实相当狭隘，我们应该尽可能摘下有色眼镜。这也就是为何我现在

认为，我的亚洲背景不是缺点，而是优点。身为亚洲艺术家，我能同时拥抱东方与西方。西方艺术比较主动直接，东方艺术偏向探索灵魂，两者的对比一如阴和阳。能结合两者是再好也不过的事，也恰恰反映了现实。另外，也正因为我不是德国人，所以我不会被德国文化束缚。你可以说所有的西方文化都离我们很遥远；但换个角度来看，它们也就都和我们一样接近。作为一个“旁观者”，我觉得我更能自由探索各种文化而不受限。我绝对相信亚洲艺术家能够为西方艺术带来创新观点，注入更多活水。

焦：您目睹了古典音乐在韩国极为可观的发展。不过半世纪，韩国已成为孕育众多世界顶尖音乐家的摇篮。您怎么看这样的变化？

白：这的确是极为戏剧化的转变。以前我们只有乐谱，现在我们有电影、DVD、CD与网络，让我们不用出国就得以享受全世界最顶尖的演奏，学生则可自无数杰出艺术家的现场演出或录音中学习。这也是文化界限开始消失的时代。通过教育与交流，一个韩国人可以说完美的法文并且深刻了解法国文化，西方世界也能欣赏东方艺术与哲学的精髓。但如此时代也有危险。学生能轻易接触到各种不同的艺术与文化，也就表示他们比以前更容易模仿，而非靠自己深刻且仔细地思辨。全球化使许多年轻人变得过于相似而失去了自身特质，个人特质却是艺术家之所以被记得的原因。只要听两个音，你就可以分出科尔托、赛尔金、吉赛金等大师的不同。他们以其个性创造出独特的音色与声响，我们也因此永远记得他们的艺术。人们期待艺术家的，正是他们的见解和想表达出的意见。如果演奏者无法为这世界带来新想法，也就失去存在的价值。

焦：为何韩国可以如此认真、快速、成功地拥抱西方古典音乐呢？台湾仍不时有人说古典音乐是西方产物，不是人类的文化公共财产，政府不该花经费投资。韩国能有今日的成果，是否也是文化因素使然？

白：我能说韩国人天性就喜爱音乐。音乐本就是我们的文化，而你可以到处找到证据。当你走在韩国街道上，你可以轻易发现一位老太太以歌唱或舞蹈来表达她的快乐与好心情。音乐是我们生活的一部分，而我有一个好故事可以和你分享：有次我在山中散步，在一个村庄见到妇女围坐成圆圈对彼此唱歌。仔细一听，她们并不是唱“歌”，而是以歌唱的方式聊天，“歌词”内容完全是一般生活对话，像是“昨晚发生什么事？”“你男朋友近来如何？”“今天有何计划？”等等。让我惊讶的是，这群妇女能够即兴编出优美旋律而且立即彼此呼应。这真是妙不可言的经验！我也记得我小时候家人在客厅看报或读信，大家也都在哼歌。我

们能把任何事都编成歌来唱！或许，韩国人真的很有音乐天分呢！

焦：您对韩国传统音乐也有研究吗？

白：说来惭愧，我是到纽约之后，有一天才猛然发觉，自己对韩国传统音乐的认识是那么粗浅。于是我请一位专精于此的竹笛演奏家，好好教我认识韩国的音乐传统。不过我倒是以我所学做了另一件事。我每次回韩国演奏，都是到有音乐厅的大城。后来我觉得这不太对，于是请经纪公司帮忙，让我也能去偏乡，甚至离岛，为那些从来没有听过古典音乐的人演奏。

焦：这听起来好有趣，但执行起来一定也很困难！

白：的确。韩国有非常多岛屿，许多岛上甚至不到三十位居民，也不可能有钢琴，于是我们还得把钢琴送到岛上。我们和那么纯朴的人相处，他们招待我们食宿，我则为他们演奏——就把钢琴搬到大家聚会的公园，我在公园里演奏给大家听。那真是我和内子最快乐的经验之一！我非常想念这些音乐会与听众。

焦：我很佩服您从来不把音乐当成追名逐利的工具，可叹现在许多年轻音乐家似乎不是如此，学音乐就是为了赚钱。您会因此担心古典音乐的未来吗？

白：很不幸，你所说的现象确实存在，我也看了不少例子。但我对此倒不特别担心，因为我相信时间会证明一切。好的事物总是真金不怕火炼，会经过岁月的考验而显示其真正的价值，也会永远存在。

焦：在您的学习过程中，什么最深刻地影响了您的艺术？

白：我必须说我自生活中的所有人、事、物学习。我的艺术不只受到美术或电影影响，也深受我的生活经验影响，就像我刚刚提到的在深山里唱歌的妇女。我被所有经验启发，每件事都能让我思索，每天都可以学到新东西。我想，人生才是我们最伟大的老师。

焦：您已经完成好多大计划，什么是您音乐之旅的下一站？

白：我不是一个喜欢什么事都计划的人，也真的没有时刻表。毕竟，生活中有太多事我们无法掌控，而我也不确定我们应该要掌控。音乐应该自然，人生亦是。即使音乐要求演奏者要表现得夸张，但那“表现夸张”的方式，本身仍该自然。无论是音乐或人生，我都只想说我们要“求自然、求真诚”。

焦：除了“求自然、求真诚”之外，您有没有话特别想和读者分享？

白：欢迎大家来我的音乐世界，我把所有的话都说在我的音乐里。

陈必先

Pi-hsien Chen, 1950—



1950年11月15日生于台北，陈必先4岁学琴，5岁登台，9岁至德国科隆深造，21岁获得第二十一届慕尼黑联合广播公司（ARD）国际大赛首奖，又陆续获得鹿特丹国际勋伯格钢琴大赛与美国华盛顿特区国际巴赫钢琴大赛冠军，享誉乐界。她积极投入当代音乐，与布列兹、斯托克豪

森等著名作曲家密切合作，在各大音乐节推广现代与当代作品。她演奏的巴赫、莫扎特、贝多芬、布列兹、凯奇、斯托克豪森等录音都颇富盛名，勋伯格钢琴独奏作品全集录音（含草稿）更是演奏与学术研究的经典之作。现任德国弗莱堡音乐学院钢琴教授。

关键字：陈履鳌 在德国的留学生活 赖格拉夫 慕尼黑ARD大赛 伊丽莎白大赛（1972年） 巴赫（作品、诠释） 古乐奏法 勋伯格（作品、诠释） 斯托克豪森（思想、作品、诠释、《咒语》） 布列兹（个性、三首钢琴奏鸣曲） 欣赏当代音乐 从实作中明白 东方人学习西方音乐 对亚洲作曲家的期待

访谈时间、地点：2007年1月，台北；2013年10月，台北、新竹

焦元溥（以下简称“焦”）：我知道您在非常困苦的情况下学习音乐，可否谈谈这段经过？

陈必先（以下简称“陈”）：家母说，我两岁就能把听过的旋律都唱出来。我4岁那年，父母给我买了玩具钢琴，我就把所有听到的旋律或声调用钢琴弹出来，像是京剧，甚至“修理玻璃纱窗纱门”“修理皮鞋”等吆喝唱调。有次我高烧不退，烧到妈妈把我放在水龙头下冲水都退不了，但我一开始弹那玩具钢琴，烧就退了。我父母觉得很惊奇，知道我有绝对音感和音乐天赋，更有对音乐的强烈兴趣，便让我学音乐。然而那时学音乐谈何容易？国民政府才来台湾不久，物资缺乏。家父陈履鳌是浙江人，随他任教的国防医学院迁到台湾。我是我父母在台湾生的第一个孩子，上面还有三位姐姐，生活不容易。那时学钢琴，一堂课时费几乎是家父一个月的薪水，我们家甚至还没有钢琴。

焦：最后您如何学琴？

陈：我们找到崔月梅老师，和她学了五年。由于家里没有琴，每天早上6点，我爸就骑脚踏车把我带到国防医学院，让我用学校的琴练到8点。后来全家省吃俭用，总算买了一架小型钢琴。

焦：您5岁就已登台演出，7岁更和邓昌国教授合作，那是台湾史上非常重要的里程碑。

陈：我很感谢邓教授的邀请，和他合奏莫扎特《e小调小提琴奏鸣曲》（K 304）。那次演出让我深深地爱上莫扎特，我几乎想象自己跪在莫扎特前面，感谢他写出这么精彩动人的曲子！他的音乐真是好，说

不出来的好，让我那么快乐。我还记得当年的心情，一辈子忘不了。

焦：您是台湾第一位获准以天才儿童身份到西方深造的音乐家，在威权体制政权下，这过程究竟如何？

陈：到我9岁左右，崔老师说她已无法教我，建议我到西方深造。但戒严时期对人民管制非常严格，家父只得带着我到处奔走，弹给相关人士听，向他们证明我的能力和天分。我们非但没有得到帮助，还得面对各种打压，因为当时就是不希望国民离岛。到现在很多人仍以为我得到政府的奖学金，事实并非如此，全都是我父母出的钱。在我申请离岛之时，家父在美国得到一个蒸馏消毒的制造专利，获得一笔钱。那笔钱可买一栋房子，爸爸却给我买了到德国的机票。那时政府管制不得带金钱离岛，妈妈把支票偷偷缝在我的裤管，我才能有一些生活费。

焦：到了德国，您和科隆音乐学院的施密特——纽豪斯（HansOtto Schmidt-Neuhaus）学习后，生活有改善吗？

陈：很遗憾，那段日子非常不顺。本来我住在音乐学院宿舍，但老师说住宿舍太冷清，要我住到他家里。本以为这是好事，谁知却是灾难的开始。首先，他要求我父母每月汇250马克给他。家父家母在台湾月薪只约30马克，为了付钱只得拼命兼差。家母外文很好，接了很多翻译，英文、德文、西班牙文都翻，赚了不少钱。那时政府提倡“客厅即工厂”，我的姐姐们从小就在家做工，一直做到大学毕业。我的老师不让我父母告诉我他们付钱之事，说“怕影响我学习”。结果，我吃住在他家，一直觉得亏欠，他和师母却从不说实话。我得到一点额外的钱——像有次副总统陈诚到德国访问，给我一个红包——就马上交给老师。我每天都得做完家事后，才能练琴。但即使如此，我还是每天被骂，因为他们说我练习是自私，是为了自己，导致我罪恶感很重，重到我第一次回台湾开音乐会，就把赚的钱全部捐给孤儿院，来告诉自己我不是那么自私。不过蒋夫人知道这个消息后非常感动，送我一架小型施坦威，倒是意想不到的收获。

焦：您背负这种心理压力实在太辛苦了，但这种对待听起来很不正常。

陈：因为我老师的前妻有精神病，他在外面和女学生生了孩子，还生了五个，必须和这学生结婚。前妻把钱都拿走，所以我可以理解为何他需要钱，但住在这种不正常的家庭，实在不愉快。他们对我也刻薄，似乎就是见不得别人好。师母非常嫉妒，她一直想办法证明，我不但没

有天分，还比平常人更差更笨，天天都是责骂和打击。因为他们嫌吵，我不能在家练琴，只能把钢琴放到一个农夫的仓房。那仓房没暖气，有时冷到零下六度，钢琴都冻坏了，我还是戴手套继续练。仓房外是苹果田，晚上一片漆黑，我好害怕，不敢随便走出去，只能躲在仓房练到不能再练才回家。我3岁得过小儿麻痹症，长大后身体也不好，在德国求学时常昏倒，加上生活实在太苦，又见不到家人，我甚至一度试图自杀，觉得活不下去了。

焦：唉！谁会想到台湾第一位到西方深造的音乐天才，在德国竟过这种生活。您那时生活费还有其他来源吗？

陈：说来可能难以置信，但我从13岁就开始教学生。我老师常生病，所以他的学生后来都是我帮忙教，我15岁就开始教二十七八岁的学生了。我的生活很刻苦，尽可能存钱，用的钱都是自己赚的。我第一次得到比较多的钱是在16岁——我参加全德钢琴比赛，连第一轮都没过。结果舆论哗然，觉得明明是我弹得最好，竟进不了复赛，实在太没公道。于是我因祸得福得到大家注意，还上电视演奏，赚了一笔钱。我就拿这得来不易的钱，去上肯普夫的钢琴课。我的老师非常不高兴我和别人学习，所以责骂我，更不可能支持我。我后来和尼古拉耶娃与安达等人上课，也都是自己出的学费。

焦：所以您等于是自己学习。

陈：是的。要准备毕业考前，我老师喝醉酒后摔断腿，根本无法上课，我得自学所有曲目。更夸张的是我拿到毕业证书后，本来还可以念两年再考独奏家文凭，可是我半年后就考了。因为我的老师说，我毕业后如果和其他人学习，就是不尊敬、不感谢他，所以我索性在半年内念完。我老师再婚后就放弃自己的演奏事业，过得不好又酗酒，身体很糟。好几次都是他喝到不省人事，我及时发现才救了他。我1970年12月第一次回台湾，他又喝酒喝倒，只是那次没人发现，就这样心脏病发而死。

焦：不过，您在他过世之前仍然到汉诺威音乐学院和名师赖格拉夫（Hans Leygraf，1920—2011）学习。

陈：是的。因为我自动降到念教育的班，从头开始，才能避开我老师要我不准和别人学的要求。我第一次上赖格拉夫的课，就受到很大的震撼。他要我准备一首海顿奏鸣曲，两天后弹给他听。上课时我才把谱放到琴上，他就叫我下去。“一首海顿两天还背不起来？你不用上课

了。”第二次他要我从两组巴赫《法国组曲》中挑一组弹，这次我拼了命，硬是在两天内把两首组曲都背好练完，他才对我刮目相看。

焦：赖格拉夫给您什么启发？

陈：他背谱的要求，逼出我的能力。后来他两周上一次课，每次给的功课，包括舒曼《克莱斯勒偶记》、柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》、李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》等等，我都得在两周内背谱学完。他只纠正学生的大错误，错音永远不抓。他要学生弹出自己想要的音乐，这在那时对我特别重要。之前我老师不准我学勃拉姆斯。他觉得我手小，再加上我是中国人，根本不可能弹好最具德国精神的勃拉姆斯。赖格拉夫给我相当大的自由，让我得到自我发展的空间。我之前弹琴很紧张，他则强调放松，这也给我很大帮助。此外，我之前老师不是生病就是酗酒，根本没有好好听我演奏；现在总算有人会每两周听一次，我心里总是踏实些。

焦：您和他学习一年，就在国际比赛中大放异彩，最后更得到慕尼黑ARD大赛冠军。

陈：我最早是参加1969年维也纳贝多芬钢琴大赛，那届内田光子得了冠军。我因为要到意大利和肯普夫上课，所以顺便参加。1972年6月，我也是在好玩的心态下参加伊丽莎白大赛。本来只想得个经验，决赛曲目根本没练，最后竟然进入决赛，我自己都不敢相信。虽然我只得到第十二名，但那次比赛好手如云，给我很大刺激，也让我知道我有潜力。所以即使我得准备一套全新曲目参加9月的ARD大赛，我仍然甘之如饴，认真看待。那一届我不但得到冠军，由于分数和其他人相差太大，第二名还从缺，是很大的荣誉。

焦：这个比赛当年通过转播轰动全欧洲，造就您的国际名声。

陈：真是如此。那时很多非常著名的经纪人和音乐家包括阿格里奇和卡拉扬，都和我合作，我也得到很多重要的演奏机会。我在1974年4月和阿姆斯特丹皇家管弦乐团到日本巡回演出，就是卡拉扬的经纪人帮我安排的，音乐会还排在里赫特之后，更有电视录像转播。

焦：您还继续和赖格拉夫学习吗？

陈：很可惜，我们的师生关系在比赛后生变。他和我经纪人说，我的音乐会必须经过他，最后还要我的经纪人帮他排音乐会。经纪公司没有照办，他对我的态度就变了，总说我弹得很差，不但不让我上课，还

说我音乐会该取消。我没有因此放弃我的音乐会，演奏时却觉得像犯罪，心理压力很大。这种情形持续到1974年初，赖格拉夫坚持要我转到萨尔茨堡和他上课，从一年级开始学。我实在没办法搬去，也就不再和他学了。

焦：比赛后的生活如何？

陈：那是我最忙的时候，不只忙演奏，还要忙弟妹，无法专心在自己身上。我费尽辛劳，让妹妹到德国来考小提琴，也想尽办法把弟弟陈宏宽（Hung-Kuan Chen，1958—）接到德国来。他在台湾学的是打鼓和小号，我没办法教，到了德国只能教他弹钢琴，还得教德文。不过他真的很有天分，又非常努力，15岁就把斯克里亚宾所有练习曲都学完了，后来也成为了不起的钢琴家。

焦：您后来又参加在鹿特丹的勋伯格钢琴比赛与在美国首府华盛顿特区的国际巴赫钢琴大赛，两项都得到冠军。但您那时已是著名的新锐钢琴家，不需更多比赛头衔了。

陈：我很单纯。当年ARD大赛指定要弹勋伯格，我学了之后深深着迷，于是就继续练，把他的曲子都学完。借由得奖后的音乐会，我也演奏了他所有的钢琴作品，唯一没弹的就是钢琴协奏曲。我看到这个比赛，说若得了第一名就可以和以色列的乐团合作此曲，于是为此参加。那时我才刚生孩子三个月，一边喂奶一边比赛，很是辛苦。最后虽然得到冠军，音乐会合约却未履行。巴赫大赛是另一个故事。我和姐姐将近二十年没见，她那时住美国，说我若来比赛，不就可以见面了？所以我是为了探亲才比赛。我还没有比赛要的曲目，许多作品根本是在飞机上背起来的，练了一周就去比。那个比赛评审都不知道是谁弹，只知号码，大家给号码打分数并写评语，所以给奖很公正，我也从评语中学到不少。只是和勋伯格比赛一样，这巴赫比赛最后也没办音乐会，对比赛者可说没有帮助。

焦：不过这两个比赛像是美好的预言，预示您在巴赫与勋伯格上的杰出成就。

陈：音乐对我而言还是有分好坏，要把时间花在好的音乐上。我没有巴赫就活不下去，对我而言他比莫扎特还重要。我在台湾学琴就是从巴赫《创意曲》开始。我觉得学习音乐，一开始就要学习好的作品，不该拿些乱七八糟的乐曲给小孩。我很庆幸从小就认识巴赫。

焦：您曾说演奏巴赫的妙处，在于演奏者可以用任何速度，因为他的音乐那么丰富，有无穷的表现可能。但演奏巴赫真的没有界限吗？我们如何知道自己过头了？

陈：当然还是有界限，这和演奏者所受的教育与所具有的品味相关。一位钢琴家在20岁弹某曲的速度，可能和40岁完全不同。只要不是标新立异而是诚心演奏，觉得那速度对自己是正确的，该速度就会是正确的，也会有说服力。我喜欢用各种不同的速度练习一部作品，一来知道自己的演奏能力，二来也是探究作品的表现可能。许多人喜欢慢练，但我有次听波里尼练琴，他却弹得比一般速度快两倍，借此知道哪里没有绝对把握，再就该处做特别练习。这也是很好的方法。斯托克豪森和布列兹的作品，甚至会要求演奏者必须具备以各种不同速度、弹法、音量来诠释的能力。虽然做决定的当下只会有一种速度，但演奏者必须相信这个速度，让它表现自己。

焦：您怎么看自己的诠释变化？二十年前和二十年后，对速度的掌握有何不同？

陈：演奏者愈是成熟，愈能看大不看小，愈能掌握到作品结构中的大格局和大设计。刚开始学习时，可能每小节看到四四拍，慢慢就会看到二二拍，最后则会变成一拍，而这一拍之内却有自然的律动，一拍之外则有更宽广的格局可以挥洒。演奏者若能愈来愈看得开，音乐也就愈来愈成熟，同时表现大格局与小细节，而不是钻牛角尖。

焦：总而言之，您的速度决定完全基于对作品的理解。

陈：是的。我非常庆幸我研究现代与当代音乐。从当代音乐的角度来看莫扎特，我必须要明白他写作的道理，知道他所有圆滑线、断奏、乐句、强弱与各种标示的意义，演奏速度也就由此而来。“节奏”绝对不该只是数拍子，而要表现出作品和演奏者要说的话，不然音乐就是死的。就像人说话一样，我们以说话的内容和想表达的意义来决定要用何种速度来说。音乐诠释正是说出自己想要的话，和对这作品的理解。

焦：您怎么看古乐奏法？

陈：我最近开始研究巴赫的古乐奏法：他们的演奏比较没有弹性速度，弦乐也没有揉弦，用那个时代的乐器和演奏方法。这当然也是一种诠释，不过无论是何种方式，我关心的都是同一问题：演奏者的音乐是“做出来的”，还是“经由了解而来的”？他的演奏是表现在外的情绪，还是心领神会后的抒发？音乐是他的表示，还是他的了解？现在音乐诠

释的严重问题，在于我们多半只听到外表，而非大的格局和发自内心的感动，而这点在许多古乐演奏中特别严重。的确，我们听到合乎时代风格的演奏，乐器和奏法都极尽考究，但考究之后呢？我们是否听到深刻的诠释？还是只听到一些所谓“正确”的弓法或奏法？难道演奏本身就算是诠释？演奏谱上的音符就能自动深入作曲家的内心？

焦：对于以钢琴演奏巴赫的键盘作品，您在力度与强弱表现上如何取舍？巴赫那时的键盘乐器不能表现强弱，除了《意大利协奏曲》等极少数作品，他也未在键盘作品上注明强弱。

陈：如果巴赫还活着，知道现代钢琴有那么丰富的性能，他该有多高兴呀！他研发出很多乐器，也一直在追求乐器的表现，写的音乐也配得上不断进步的乐器。对巴赫而言，音乐表现永远该增加，怎么可能减少？我们应该看巴赫整体创作，不能只把眼光局限在键盘作品。我建议想弹巴赫的人去听他的《马太受难曲》以及各种清唱剧。人声是最真实的音乐表现。巴赫看了太多生老病死，自己的小孩也夭折甚多，音乐中常有难过的心情，这些都表现在他的声乐作品里。就像我们若要了解莫扎特的艺术，也一定要研究他的歌剧。在这些声乐作品里，才会表现出作曲家真正的力度和情感。巴赫要的绝对不是平板，而是有血有肉的音乐，我们又怎能把他的键盘作品弹得死板且缺乏感情呢？《意大利协奏曲》更是一个好例子。他明明知道那时的键盘乐器不能表现强弱，还是写了强弱指示。我们推测，他可能希望演奏者阖上琴盖来表现音量差异——如果巴赫会追求任何能丰富音乐表现的做法，他又怎么不会希望能以现代钢琴演奏自己的作品？既然有这样表现力丰富的乐器，我们又为何要限制它的表现力？同理，即使用现代钢琴演奏巴赫，我也希望演奏者要想成在模仿管弦乐团，把每一声部都想象成不同的乐器。

焦：长年研究巴赫，您怎么看这位作曲家？

陈：愈是谦逊，愈能看到伟大艺术，巴赫就是最好的例子。他写《赋格的艺术》就是为了证明他的技巧。当年这部作品被人批评为“乱写”，因为巴赫所展现的复杂转调和高超对位法，远远超过他的时代；世人不明白，就说那是乱写。巴赫非常谦逊，但也知道自己的能力，他知道他是谁，知道自己会的东西别人不会，自己能写的别人写不出来。但他只是运用他的能力，并不自傲或炫耀这个能力。对我而言，他的音乐最伟大、最干净、最完美，我如果生病久了，一定是我没练巴赫。在他的作品里，我们看到人生的痛苦，但巴赫知道要超越痛苦，站得比痛苦更高，最后把痛苦放开。佛家说把最难放开的事物放开，才可能开

悟。对我而言，巴赫正是这种境界。

焦：巴赫堪称集传统之大成，勋伯格却解放和声与调性体系，开展全新的音乐世界。您怎么会对他感兴趣的呢？

陈：我参加伊丽莎白大赛时，指定曲中就有十二音列作品，那时我就对这种不普通的音乐非常感兴趣，弹了勋伯格后更是喜爱。他是非常“啰唆”的作曲家，音乐中包含各种奇特的情感与感觉，非常丰富。他真的讲出巴赫所没有讲的，但你也可以说，那是巴赫不用去说的——无论如何，勋伯格作品的优点在于作曲家真的在讲，真的有话要说，而且完全发自内心，有强烈的需要想说，不是无病呻吟或强作表情。现在很多作品只是一些技巧和声音，只是在玩弄，却没有说出什么内容，音乐里没有真心。勋伯格永远告诉学生，音乐就是要“表现！表现！表现！”

焦：他的钢琴协奏曲就充满极丰富的情感。只是我觉得很奇怪，一般音乐家研究莫扎特，总会想办法研究那时维也纳的文化氛围，但对勋伯格，大家就只顾分析而不考虑他的时代。以这首协奏曲为例，演奏者常常无法表现出第一段的圆舞曲节奏与情韵，只从音列来分析。它有那么深的情感和浓厚的维也纳感觉，许多人却处理得那么冷淡，我实在不得其解。

陈：我觉得这是一种“流行”。布列兹也只学勋伯格的序列与数目法，却没学他的感情表现。有一种说法是，人们不好意思再说话了。阿多诺就说，第二次世界大战后，德奥音乐都被弄脏了。爱护如此伟大音乐的人，怎么也会想出如此可怕的种族屠杀？经过纳粹浩劫，音乐与艺术就不再是干净性灵的保证，人也没有资格再说音乐的好处。即使勋伯格是纳粹受害者，此曲甚至还是反映他对“二战”的感想，但这种“流行”已经形成，也造成今日的“客观诠释”。

焦：可否请您谈谈他的钢琴独奏作品？勋伯格不是钢琴家，却每每以钢琴作品表现他最大胆的想法。

陈：他的作品每部都不同，各有千秋，也都是经典。像《三首钢琴作品》，就是非常浪漫，也是超越时代的创作。之前勋伯格还和调性保持一点关系，到此曲则彻底脱离调性，大胆探索无调性。有趣的是布索尼曾经改写过第二首，和勋伯格之间还有通信对话。布索尼显然觉得第二首“乱写”，必须改写，最后他的改编竟和勋伯格原作同时出版，非常有趣。

焦：这真是极有趣的记录。我们看到勋伯格如何把他的想法在钢琴上表现，以及布索尼如何用钢琴来表现他的想法。一个继承勃拉姆斯的写作，另一个接续李斯特的超技。

陈：但到作品19《六首钢琴作品》（*Sechs kleine Klavierstücke*，Op. 19），勋伯格则彻底追求音乐的简约，浓缩精练，以最少的音符讲最多的话，所有想法都表现得强烈而准确。作品23《五首钢琴作品》（*Fünf Klavierstücke*，Op. 23）则是很多人的最爱，觉得那是最有音感的创作，充满各种不同的态度而且非常优美。倒是很多人不喜欢作品25的《钢琴组曲》（*Suite für Klavier*，Op. 25）。

焦：我反而最喜欢《钢琴组曲》，那里面的幽默实在迷人。

陈：你如果把它当成幽默，那当然是很好玩，但很多人以为勋伯格在这里是要当老师，想教人“如何写作小步舞曲、如何写作加沃特舞曲、如何写作吉格舞曲……”许多人不喜欢这种“态度”。不过，了解它的人实在不多。某次一个德国还颇具名声的乐评，批评我演奏其中的《加沃特舞曲》没把二二拍弹好，弹得不像“加沃特舞曲”该有的味道。

焦：但勋伯格就是故意插入其他拍子来干扰原本的舞曲形式呀！这不正是他的幽默与创意？

陈：所以那人是自作聪明。我有一回演奏莫扎特《第九钢琴协奏曲》（K 271），有乐评批评我的第三乐章中段弹得像小步舞曲，但那段明明就是小步舞曲！遇到这种“批评”，我也只能把诋毁当成赞美了。

焦：您录制了勋伯格钢琴独奏作品全集，包括所有未出版作品和草稿，按创作时间排序，这真是了不起的成就。从他的早期作品和草稿中，我们更能直接感受到勋伯格与勃拉姆斯的相似。

陈：而且照创作时间听下来，我们也可以充分了解勋伯格的创作手法与表现方式，更清楚他的写作。勋伯格从不认为自己是“革命者”，他的音乐完全可以追溯到过去的德奥传统。

焦：说到追溯传统，这让我想起斯托克豪森。

陈：啊，是的。斯托克豪森常说他最喜欢我弹他的曲子，因为我弹他就像弹贝多芬一样。我想这句话说明了很多事。以前大家认为他是革命者，现在回头看，应该会发现他仍是传统的延续。你用什么态度对待贝多芬，就该用什么态度来对待斯托克豪森。对于谱上已设计好一切的

作曲家，我们要做的就是做准。愈准，就愈真，音乐内容自然会出来。

焦：您怎么认识他的？

陈：我们都曾和施密特——纽豪斯学过，因此我1960年刚到德国的时候就认识他了。我那时就佩服他，觉得他很神秘，能做到我们想过却从来没做到的事。比方说他在演出的时候把灯光全部关掉，要人在黑暗中专心听，不因视觉而分心。他1968年设计了《为一个房子所写的音乐》（*Musik für ein Haus*），在场馆上上下下都安排音乐家演奏作品，彼此融合为一。他要合唱团用泛音来唱，创造种种不可思议的效果。他能力强，可用德、法、英语侃侃而谈，24岁就制作广播节目，教育——或说是“训练”——听众如何听声音和音乐，特别是听他的音乐。他的《钢琴作品》（*Klavierstücke*）第一到四号就是这样，不只要听句子与和声，还要听音，听每一个音的大小高低长短变化。这每一件事都不容易，更不要说他之后长达七天的歌剧《光》（*Licht*），或《直升机弦乐四重奏》（*Helikopter-Streichquartett*）之类的作品了。

焦：现在的听众多把斯托克豪森当成“现代作曲家”，但没有很久之前，他是热门的当代作曲家。

陈：他真的很热门。他在法国的音乐会，门票总是销售一空。1988年伦敦巴比肯中心演他的作品，票不只卖完，门口还排了两百多人等退票。披头士非常感谢他，认为他的想法深深地启发他们，把他的照片放到唱片封面。

焦：不过我很好奇，这样一位严格要求听众，当然也严格要求演奏者的作曲家，居然也写过偶然音乐。以他凡事严格规划的个性，这怎么可能呢？

陈：的确，所以最后他也改口了。像《第十一号钢琴作品》，谱上虽然要演奏者现场自由选段，自行决定顺序，但无论是乐曲内涵或实际执行，都会有很大的问题。我就实验过一次，请听众来选，结果选得乱七八糟，乐曲变得不知所云，我也无法弹好。后来斯托克豪森说，弹这个曲子演奏家还是要事先选好，把乐谱剪贴好，当然更要练好。毕竟1960年代许多理论，实践之后还是不太通。布列兹后来也批评凯奇的偶然音乐，说“作曲”就是“配合安排”，既然要配合安排，就不可能完全自由。

焦：您的专辑把斯卡拉蒂和凯奇放在一起，是否正是着眼于他们作

品中的自由？

陈：是的。斯卡拉蒂的奏鸣曲太妙了，调性、拍子可以极其灵活地转换，好像他完全不在乎。不过他当然还是在乎。斯卡拉蒂有他巴洛克的框子在，就像凯奇看似自由，其实也有他的框子，那就是意境。没人是完全自由的。

焦：您常弹斯托克豪森的双钢琴曲《咒语》（Mantra）。此曲由康塔尔斯基兄弟（Aloys and Alfons Kontarsky，1931—2017，1932—2010）首演，您是否曾和他们讨论过呢？

陈：这倒没有。不过我演奏此曲用的敲击乐器，就是Aloys在1983年中风退休后，我和他买的。这曲子非常特别，是斯托克豪森思想的精彩结晶。他是虔诚的天主教徒，每年圣诞节都请我们去他家附近的教堂。我女儿出生后，每年复活节他也请我们去找彩蛋，用各种方式提醒我们要相信上帝。但《咒语》很多思考和概念其实也来自佛教与印度音乐，里面类戏剧的成分（包括叫喊与动作）则来自能剧。每个人都非直接，都经过转弯，《咒语》许多地方正是表达这一点。

焦：《咒语》以十三个音排成音乐构想，每段以一个音为主，共有十三段，每个音都有自己的特色，在最后一段回到先前素材。
十三这个数字是从何而来，也和宗教有关吗？

陈：十三在西方不是吉利数字，却是斯托克豪森最喜欢的数字，因为那是十二加一，就是十二个半音回到开头，代表重新开始，音乐没有结束。大家常说此曲十三个音各有“个性”，我则觉得那像是绘画的“打底”。因为此曲的音，是演奏当下通过计算机处理后再出来和现场的音一起，那像是“一个音的和声”，被包裹起来的音。

焦：《咒语》目前能找到的录音，包括康塔尔斯基兄弟的版本，都约七十分钟长，但您的演奏更长。

陈：我觉得七十分钟是迁就录音媒介的结果。斯托克豪森就说许多地方应该更慢，更像冥想。听众多半怕那些慢的地方，觉得会听到受不了，而我常和人说听此曲要像打坐：不要去想，就跟音乐一起走。经历一切，不怕吃苦，最后必然会成功。

焦：我想对演奏者而言，此曲也有点像是宗教仪式，必须绝对虔诚专注。

陈：的确。以前弹《咒语》，钢琴家不只要弹琴，还要做电子音效、要演奏敲击乐器、要转收音机制造噪声、要表演要叫喊，稍一分心就无以为继。现在有计算机帮忙，已经省事太多了。斯托克豪森总是要求绝对投入。他说做艺术就是要完全奉献。曲子之所以困难，是因为演出者陌生。那么多人演斯托克豪森的曲子，却极少人真正练好。他总是为此感叹。当年他接触印度音乐，知道乐师从二三岁就开始训练，一辈子钻研高深丰富的音乐艺术，为此感动不已。这也是为何他会在“911事件”后说，他很佩服那些开飞机撞摩天楼的人，因为这是完全奉献，长年全心投入只做一件事：“那些（恐怖分子）能在艺术领域创造出我们在音乐中可望而不可即的成就。那些人经过了十年疯狂的排练，痴情于一场音乐会，然后死亡：这是整个宇宙中最伟大的一件艺术品，我无法做到。”他并没有认同他们的行为，更没说开飞机撞大楼是好事，这句话的脉络也很清楚，但在当时氛围下人们无法理解，对他大肆批评，他的音乐会和要颁给他的奖也都被取消。我觉得很遗憾。不过斯托克豪森总是很会伤害自己，常讲一些话让别人讨厌他，我也见怪不怪了。

焦：他的曲子的确不容易。就算能力许可，也很少有人能够花那么多时间精力去钻研。

陈：他对其他事也很严格。以前他会讲解自己的作品，后来不讲了，要妻子替他讲。有次他太太演讲完，我到后台找他们，赫然发现斯托克豪森已经在检讨，说：“你刚刚讲这两个字的时候，中间停顿过久了……刚刚这一句，你多加了一个不必要的字……”——你看看，连讲他的音乐，斯托克豪森都要完全照他的样子。若连谈论本身都必须完美，更不用想他对演出他的作品，会作何等要求。他的两位妻子无论演奏什么，都必须背谱，后来也不演奏其他作曲家的作品，就只能演他的，专心为他一人奉献。

焦：您对当代作曲大师布列兹也有精深研究，可否谈谈他？您演奏了他《记谱法》（Notations）钢琴新版的世界首演，并且在CBS留下录音。

陈：是的，我也弹了他的《第一号钢琴奏鸣曲》和双钢琴曲《结构一》（*Structure I*）。那是他六十大寿，我们每天一起工作，说说笑笑，很是有趣。我和布列兹最早结缘也是因为《结构一》。原本是康塔尔斯基兄弟要演奏，后来因病作罢而找到我代打。我很喜欢它，布列兹本人却不喜欢。他觉得那是一个黑暗的隧道，完全是被建构出来的，再加上太难弹，因此也很少人演奏。不过我们第一次弹给布列兹听，他竟

然大受感动，甚至还掉了眼泪。布列兹年轻的作品都很吸引我。那时的他音乐非常丰富，有特殊的韵味，有非常多话要说，也说得非常好，言之有物且有理。

焦：您经常演奏他的三首钢琴奏鸣曲，也录下经典录音，可否谈谈您的心得？

陈：虽然大家都说第二号最难，我却觉得第一号最难。第一号有种转瞬即逝的迫切感，像开快车一样。想要诠释得好，特别是第二乐章，得特别用心研究，特别琢磨技巧，必须达到完全的掌握才能演奏。我有时演奏一分神，手比脑跑得快，音乐就过去了，想追也来不及。第二号给人的感觉很像贝多芬的《槌子钢琴奏鸣曲》。两曲都有四个乐章，而布列兹第二号的第二乐章，结构就像是一首贝多芬的慢板，第三乐章也是一首贝多芬式的诙谐曲。谢林（Arnold Schering，1877—1941）认为《槌子钢琴奏鸣曲》是诉说圣女贞德的故事，此曲第一乐章兴奋、打仗、抗争的态度，也和布列兹第二号的第一乐章非常相像，甚至第二乐章的情感也有互通之处。我就曾把布列兹第二号和《槌子钢琴奏鸣曲》放在一起演奏，让听众感受之间的连接。

焦：布列兹说他的《第三钢琴奏鸣曲》“充满自由”，但我觉得那自由其实是给演奏者的，听众大概无从感受到他所要表达的自由。

陈：这是很特别的作品，但也未必给了演奏者什么自由。布列兹说是可以“自由选择”乐段，其实不然。他在乐谱上设计了许多花样，一旦钢琴家在某处做出选择，就必须接到他指定的乐段。玩到底，最后大概也只有两个办法可以把此曲拼起来。那是假装出来的自由，不是真正的自由。布列兹也给了速度上的“选择”，钢琴家可以先快后慢，或是先慢后快。然而不需要布列兹，我向肯普夫就学到这个道理。那时和他上课必须准备贝多芬六首奏鸣曲和两首协奏曲，要求很严。他上课方式很妙，一句话都不说，只是把学生刚刚弹的作品再弹一次，只是这次快慢颠倒——学生弹快的，他就弹慢，反之亦然。肯普夫要告诉我们的，就是音乐道理其实快慢皆通，重要的是乐曲平衡与内在逻辑。布列兹也曾现身说法，在1961年录制过三次演奏，都非常不同。

焦：和三首奏鸣曲相较，布列兹的十二首《记谱法》现在愈来愈常被演奏，逐渐成为热门曲目了。

陈：那是非常可爱的曲子，是他20岁的创作。除了第四曲，这部作品技巧不难，背谱也相对简单，现在愈来愈受欢迎，我也很喜爱。

焦：我非常喜爱您演奏的布列兹，分句非常清楚，但我也听过一种说法，认为分句不清楚，才是他喜欢的表现方式。这是真的吗？

陈：你可能听过一件事，就是有位学者分析某部布列兹作品，并把研究成果给布列兹看。没想到他看了居然掉头就走，只说了一句“你怎么会知道”。其实这正是布列兹的个性。他不是无礼，而是害羞。比方说我们那时录他的《无主之槌》（*Le Marteau sans maître*），他一天到晚挑长笛手的毛病——“你太快出来！”“你太早结束！”“你这个音声音不好！”……反正他吹的每个音都不对，甚至才吹出声他就说错。这是因为他讨厌那位长笛手吗？恰恰相反，他是喜欢那个人！这是布列兹表达感情的方法。他常用繁复精深的技法来说最个人的话，把秘密藏在技法里。一旦技法被解析清楚，他好像觉得自己是裸体站在别人面前。

焦：原来布列兹是这样的个性！

陈：他虽然常说些惊人的话，本质倒是内向安静。我演奏他的作品，特别和他说：“布列兹先生，请您放心，我不会利用你的音乐。我是真心喜爱你的作品，要奉献自己来演奏。”这也是我一贯的准则。不管弹谁的音乐，我都发自内心尊敬作者，然后彻底研究这个人和作品。

焦：当代音乐演奏者中，故弄玄虚又宣传自己的人，其实为数不少。

陈：各人有各人的路，我也不好说什么。但我仍然强调，无论作曲家用什么技法，谱曲是什么风格，最后还是要回到心灵。演奏他们的作品如此，聆听他们的作品也是如此。

焦：很多人认为欣赏当代音乐，就是得用头脑来听。

陈：这当然也是一种听法。有人纯粹把演奏当成娱乐，想听好听的曲子，想看精彩的技艺呈现；有人研究作品，希望在演出中获得心灵感动；也有人听音乐会是为了获得智识上的思考与启发，思索各式各样的艺术表现与哲学意见。许多当代作品正是如此。听众来听，是希望思考，或者获得教育。没有人可以规定你如何听音乐。不过，智识上的收获也可以归于心灵，但无论如何，演奏者绝对不能把音乐演奏当成机械复制。

焦：您说到了关键。毕竟一些演奏者对当代音乐的态度，就是单纯把音符奏出来就好。

陈：音乐是表演艺术，最重要的就是“从实作中明白”。我对作品当然会有自己的想法，但我学任何曲子，都是从实际练习中听到的声音和感觉来明白作品，而不是先看谱设想这个句子应该如何，然后就照想的去弹。这种是“做”音乐，而非和音乐相处后的“明白音乐”。但只有后者，弹出来的音乐才会是自己的，也才能听到每个人的个性，就像大家有不同的写字笔法一样。即使是当代音乐，我也不赞成只用脑子分析，必须从实作中获得想法和弹法。斯托克豪森的《第六号钢琴作品》就是这样，他要人听完、明白了之后才能继续。像贝多芬《热情奏鸣曲》第一乐章开头有一段是钢琴绕一圈，这段就是要自己听到也要让别人听到“音乐绕了一圈”，不是“钢琴家手绕一圈”而已。前者才是“明白音乐”。

焦：提到现代或当代音乐的演奏，我总是想到韦伯的指挥——他曲子写得那么精确计算，指挥起来却热情洋溢，充满弹性速度。

陈：正是！那个就是他的“笔迹”，他从音乐“实作”里得到的感觉，最后也以此表现。这就是为何他写的音乐和他指挥的表现风格，相差如此之大的原因。

焦：不过有些当代音乐作品，非常强调“做”的行为本身，把“做”当成内容。

陈：的确也有这样的作品。这在1970年代很多。比方说要单簧管演奏家一直吹，吹吹吹，吹到都快断气，还要勉强自己去吹。这就是把“做”的困难当成音乐内涵。那时我去听某位作曲家演讲，他说如果你觉得自己某段音乐写得很无聊，那就把它弄得更慢更长更无聊，让人更难以忍受，这样这个无聊就成为艺术了。

焦：对于欣赏当代音乐，您有何建议？

陈：思考是用来明白心灵，理性则是为了解释感性，但感受还是根本，而不是解释。只要大家不要存有成见，真心诚意和作品相处，我相信一定能进入各种不同的音乐世界，听到作曲家的心灵，也听到自己的心灵之声。

焦：斯特拉文斯基说，他从不曾“了解”他所写下的任何音乐——他只是“感受”它，我想正是此意。

陈：为何巴赫那么伟大，就在于他音乐中的感情和他所展现的智性都一样高，理性与感性达到完美平衡。勋伯格并非音乐专业出身，他的

技法基本上是自学而成，完全基于他对音乐的热爱和天分，但奇高无比的天分还是让他获得高超技巧。他的作品充满深刻的感情和表现，这也是他伟大之处。

焦：您的学习过程中并没有任何关于当代音乐的训练，我很好奇您如何发展演奏技巧以诠释这些作品？

陈：其实音乐没有什么差别，无论是何作品，我都要尽全力满足作品的要求。当代音乐可能记谱法复杂，节奏困难，但一拍一拍慢慢算，也就会弹了，并没有大家想象的困难。

焦：身处在中国与德国两种文化之中，您怎么看东方人学习西方音乐？我们可否学得比西方人更好？

陈：东方人绝对可以学好西方音乐，甚至学得更好。音乐学习的重点不在东方或西方，而是了解作曲家的精神核心。任何人想深入巴赫，都必须了解他的信仰。巴赫的音乐永远都充满希望——人生没有绝路，在任何情况下都有阳光，我们绝对不能放弃希望。如此信念可谓超越信仰，佛教或基督教皆然，当然更超越东西方。想要了解舒伯特或舒曼，就必须理解他们作品中的两面性。当然诠释上音乐家可以有不同的做法。比方说舒曼的作品既看东又看西，但波里尼就是能理出一条中道，以直接面对复杂，把各种不同面貌整合为一，我非常欣赏。但无论用何种诠释观点，演奏者都必须体会到舒曼的特殊性格。就华人而言，我们学西方音乐反而有利，因为中文声调比西方语文更具转折，层次更多，对音乐其实更敏感。中文非常难写，华人从小就接触中文教育，在读谱与分析上也有过人之处。这些都是优点。

焦：对于学习西方音乐的东方学生，您会给什么建议？

陈：我觉得东方人想把西方音乐学好，必须学会德文。这不是因为我在德国学习才这样说，而是因为德文是音乐的语言，也是结构与思想的语言。布列兹也说，他最崇拜的作曲家是巴赫、贝多芬、瓦格纳，最后更住到德国，不难发现德文之于西方音乐的重要。我非常鼓励当代音乐，希望大家能多接触，但必须接触有水平的作品。现在很多人对当代音乐缺乏兴趣，甚至先入为主地认为那是噪音，原因在于作品良莠不齐，听了太多拙劣作品，观感整个被破坏了。1990年我在台北国家音乐厅举行两场独奏会，一场演奏了梅西安、贝里奥、斯托克豪森、卡特（Elliott Carter，1908—）、凯奇、泽纳基斯（Iannis Xenakis，1922—2001）等人的作品，一场则是勋伯格全部钢琴独奏作品，以及韦伯和贝

尔格的钢琴作品。这是我最快乐的音乐会！

焦：就非常实际的角度而言，学习杰出的当代作品除了钻研不同音乐语汇外，演奏者还能得到什么？

陈：研究过斯托克豪森，再去弹贝多芬，一定会有全新的视野。因为斯托克豪森所要求演奏者的，是对艺术思考、技巧练习、聆听能力、欣赏态度与作品解析等面向，全方面的学习和反思。如果能通过斯托克豪森作品的训练与挑战，音乐视野与思考绝对更上层楼，会以新的方法来了解所有的音乐。不是所有当代作品都能给人启发，更何况是那些拙劣的作品——许多作品乱七八糟，不能用音乐来说话，倒写了一大篇文章解释，实是本末倒置。这也是我强调，一定要接触顶尖作品的原因。

焦：最后对于亚洲作曲家，您有什么期许？

陈：还是一样，音乐要言之有物，不能哗众取宠或公式化，把文化当成噱头。比方说，由于外国人不认识中国音乐，所以现在出现一些作曲家，把中国乐器放到作品里而在西方演出。外国人因为陌生、好奇，所以喜欢，但许多此类作品实质上并非高级创作，内涵空洞。无论作曲家来自何处，运用技巧在作品里真心诉说，才是成就伟大音乐的关键。

第五章　美洲篇

前言　从北美洲到南美洲

第一册收录了八位美国钢琴家，在第二册范围从美国扩大到美洲，加入弗莱雷与奥蒂茨两位来自巴西的钢琴名家。他们和伟大的巴西钢琴家前辈诺瓦伊斯（Guiomar Novaes，1894—1979）与塔利亚菲罗都有密切往来：弗莱雷是诺瓦伊斯的忘年之交，奥蒂茨是塔利亚菲罗的学生。在第一册殷承宗访问里，我们已经见到他对塔利亚菲罗的温暖回忆。通过奥蒂茨的回忆，我们更能了解她的教学风采。弗莱雷对诺瓦伊斯的描述，堪称最精准的评价，也让我们再一次领会这位传奇名家的独特之处。

第一册的美国钢琴家，学习过程都深受欧洲文化与名家影响，收录于第二册的钢琴家也不例外。科瓦切维奇到伦敦和海丝夫人学习，列文更是布朗杰最得意的学生。我们在罗杰访问中已经看到布朗杰的无言之教，列文的回忆让我们再一次领会到她是何等伟大的老师。奥尔逊的学习历程则令人大开眼界——或许就是要虚心若此，才能遇到这么多老师，也才能成就这等非凡的音乐与技巧。他们更处于国际比赛的时代，弗莱雷是1964年葡萄牙达·莫塔大赛冠军，奥蒂茨是1969年第三届范·克莱本钢琴大赛冠军，奥尔逊更是1966年布索尼大赛冠军，1968年蒙特利尔大赛冠军以及1970年肖邦钢琴大赛冠军，罕见的比赛三冠王。但比赛并非一切，科瓦切维奇和列文都不以比赛成名，一样拥有至高的国际声望与演奏事业。他们的人生经历相当精彩，读访问宛如看小说。

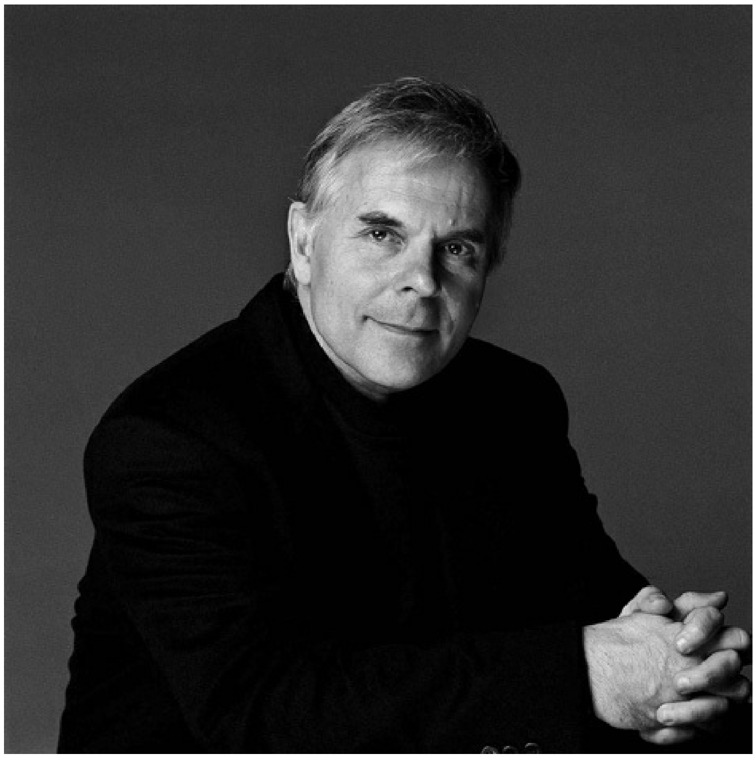
访问中当然也请钢琴家讨论他们最具心得的作曲家，科瓦切维奇对贝多芬，特别是晚期作品的心得，着实有见人所未见之处。奥蒂茨对魏

拉—罗伯斯的深入钻研，等于为我们导览他的作品与录音，是欣赏魏拉—罗伯斯的绝佳切入点。此外，虽然科瓦切维奇并未录制拉赫玛尼诺夫，弗莱雷也仅有少量拉赫玛尼诺夫录音，但拉赫玛尼诺夫却是他们的最爱，对其作品和演奏皆如数家珍。非常感谢他们的慷慨分享，不只让我们更了解拉赫玛尼诺夫，也让我们知道大钢琴家如何欣赏录音，又如何从录音中学到心得。

同样充满感谢的，是列文的精彩见解。这位当代成就最高的演奏家与学者，知识广博深厚如浩瀚汪洋，本书访问虽有万余字篇幅，却也顶多仅能呈现其学识的万分之一。但即使拥有至高成就，列文亲切热情，永远慷慨分享，没有一点架子。从他的著作、谈话、演奏、为人，我都学到太多。虽然那是永远无法企及的标杆，但知道世上有这样的标杆，永远乐在音乐又保有真性情的大师，本身就是极其美好之事。

科瓦切维奇

Stephen Kovacevich, 1940—



1940年10月17日出生于美国加州，科瓦切维奇11岁首度登台演出，14岁与旧金山交响乐团演奏拉威尔《G大调钢琴协奏曲》，18岁移居英国随海丝夫人学习。他1961年首次在伦敦演出，1967年在纽约登台，开展辉煌的演奏事业。除了是杰出的独奏家与室内乐名家，他自1984年起开始也涉足指挥，展开全方面的音乐视野。科瓦切维奇以贝多芬晚期作品成名，录音杰作甚多，包括贝多芬钢琴协奏曲与奏鸣曲全集，巴托克钢琴协奏曲全集、勃拉姆斯钢琴协奏曲与钢琴作品、舒伯特钢琴作品等等。他技巧精湛，诠释收放自如，是当今最杰出的钢琴名家之一。

关键字：绍尔 海丝夫人 拉赫玛尼诺夫（作品、演奏、诠释） 巴托克、贝多芬晚期创作 贝多芬（《迪亚贝里变奏曲》 第四号钢琴协奏曲 槌子钢琴奏鸣曲 第三十一钢琴奏鸣曲 第三十二钢琴奏鸣曲 《钢琴小

曲》） 贝多芬钢琴奏鸣曲全集录音 巴克豪斯 施纳贝尔 勃拉姆斯 舒伯特（反复与否） 肖邦 克伦佩勒 用心灵感受音乐

访谈时间、地点：2005年5月，波士顿；2015年3月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：可否请先谈谈您名字的“演化史”？

科瓦切维奇（以下简称“科”）：我出生时是科瓦切维奇。后来家母改嫁，继父是毕晓普（Bishop），我也把这个姓加入我名字。后来因为诸多原因，我决定改回科瓦切维奇。

焦：您不是学院所培养出的音乐家，都是上私人课，我很好奇最早您如何接触音乐与学钢琴？

科：我在洛杉矶出生。我祖父有架直立钢琴，小时候他教我如何把手放在键盘上，让我了解基本的演奏概念。家母在合唱团唱歌，我常去看她彩排，接触到许多音乐。我家人发现我耳力很好，也就带我上钢琴课。我7岁时我们家搬到旧金山，在那里我和我第一位重要的老师绍尔先生学习，他在当地颇著名。我和他学到18岁，后来前往伦敦和海丝夫人学习。

焦：绍尔的教学属于什么学派？

科：他的老师是传奇的埃西波娃，然而我无法说他就一定属于俄国学派。绍尔是非常认真、努力的音乐家。他在45岁的时候失去视力，但没有放弃演奏。他请人逐小节弹给他听，逐小节背曲子，真的让人佩服。

焦：他是否已经培养您对贝多芬的兴趣？

科：刚开始我一点都不喜欢贝多芬，觉得他是一个差劲的作曲家，只会写些吵死人的作品。我那时喜欢肖邦，也爱瓦格纳、理查·施特劳斯、勃拉姆斯。我大概在17岁前后，先听到贝多芬《第三十二钢琴奏鸣曲》，又听到赛尔金演奏的《迪亚贝里变奏曲》，这让我深深爱上晚期贝多芬。我到伦敦和海丝夫人学习时弹了不少曲目，但主要和她研究《迪亚贝里变奏曲》，我伦敦首演也是弹这首。

焦：海丝夫人如何教导您？

科：她是非常深刻的音乐家，相当擅长贝多芬、勃拉姆斯、舒伯特、莫扎特，唤起我对古典曲目的热忱。她也是非常好、相当有启发性

的老师，让我知道如何从乐谱读出作曲家的心，从记号中读出音乐，为我开启了全新的世界。我和她学习时手指技术已经很好，声响却缺少变化。她教我的第一首曲子是勃拉姆斯《亨德尔主题变奏曲》，光是主题，那么简单、视奏可弹的主题，她花了四十五分钟，帮助我找出左右手音量的合宜比例和音色对应，为我打开了音色之门。那也是她致力追求的世界。我喜欢弹得快，现在有时也是，她不见得会同意我的速度，但我们的讨论总是很有趣。此外，她和施纳贝尔、赛尔金、克伦佩勒等人一样，真正理解贝多芬最后阶段的音乐世界。我必须说我真是幸运，因为我18岁时只喜欢贝多芬这时期的作品，像是晚期弦乐四重奏和《迪亚贝里变奏曲》。她之前并未弹过这首，因此我们其实是同时学。我记得我们一起听赛尔金演奏此曲的录音，海丝夫人感动到当场掉眼泪。啊，那真是美好且难得的经验。

焦：她也教德奥以外的曲目吗？

科：当然，我的拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》就是和她学的。她还和拉赫玛尼诺夫本人以双钢琴形式表演过这首。那是一个有趣故事：当时钢琴家弹此曲习惯删节第二乐章的一段。当海丝知道她要和作曲家本人表演，觉得删这段很失礼，于是彻夜练习，赶在上台前学好。拉赫玛尼诺夫也因此印象深刻，觉得她贴心有礼。海丝还听过拉赫玛尼诺夫演奏舒曼《狂欢节》，她说那是她听过最好的演出，但读错了一个音——不是弹错，而是读错。音乐会后，她写了封短签给拉赫玛尼诺夫，恭喜他的演出并告诉他那个音。拉赫玛尼诺夫非常有风范，回赠一大束的鲜花作为谢礼。这是非常好的故事。

焦：我知道您非常喜爱拉赫玛尼诺夫，可否请您谈谈这位作曲家与钢琴家？

科：说来奇怪，我从来没有公开弹过拉赫玛尼诺夫。我学了他所有的协奏曲，但不觉得能真正弹好——或许第二、四号可以吧。说起他的音乐，我发现许多人就是无法承认自己喜欢拉赫玛尼诺夫。我最近常说我特别喜欢拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，很多人听了竟用难以置信的表情看着我，想我是不是疯了。这真是病态。人太喜欢分类，太喜欢比较，太喜欢排序，却忘记很多很基本、诉诸心灵的事，特别是所谓的“知识分子”。我当然知道拉赫玛尼诺夫和其他作曲家在我心中的地位高下，但如果有作品是那么美好、伟大，像《第二钢琴协奏曲》，我们就应该以充满感恩的心来欣赏这些可遇而不可求的人类宝藏，而不是讲那些有的没的。当然，如果你把枪口对准我的头，问我勃拉姆斯四首交

响曲哪一首最好，或莫扎特和拉威尔谁是比较好的作曲家，我或许会给你一个答案，但这一点意义都没有。拉威尔《圆舞曲》和贝多芬《庄严弥撒》哪个比较伟大？我们不能问这种问题，因为它们都够好，各自给我们不同启发。把事物阶层化的后果，就是我们只听那些“最好”的，却因此错失太多太多。这真是愚蠢。

焦：我很高兴您在庆祝七十五大寿的音乐会上首次演奏拉赫玛尼诺夫，包括独奏作品以及和阿格里奇合奏双钢琴版《交响舞曲》（Symphonic Dances，Op. 45）。可否特别谈谈后者？这是极其阴暗的作品。

科：是的，它非常阴暗，但也有绝美旋律，而且非常传统调性。在1940年代，勋伯格、巴托克、斯特拉文斯基已写出极其“先进”的音乐之时，拉赫玛尼诺夫居然还写如此调性中心的曲子，这几乎令人生气，但他还是有勇气坚持写他要写的音乐，于是这种勇气更反映出他的内心苦痛，增强作品的深度。附带一提，巴托克听到《帕格尼尼主题狂想曲》，说“这是天才”——在当时称赞如此好听、传统、“不现代”的作品，也需要很大的勇气，但巴托克一样不怕闲话。斯特拉文斯基不喜欢拉赫玛尼诺夫的音乐，但他们曾一同晚餐，而他以相当强烈的字眼来称道这位前辈：“这人太赞了。”这说明了这些不凡人物能够实话实说，也告诉我们拉赫玛尼诺夫是怎样的人。

焦：我其实最爱《第四钢琴协奏曲》，这也是极其阴暗之作。

科：这也是弗莱雷（Nelson Freire，1944—）最爱的拉赫玛尼诺夫协奏曲！我最初是从米凯兰杰利那不可思议的录音而认识并爱上此曲。它写得经济简约，或许某些地方有问题，但像第三乐章的短插句，大概是拉赫玛尼诺夫最美的手笔了。不过有一点我始终不明白，那就是以他熟知管弦乐的程度，第三乐章有些地方钢琴却完全被乐团压过去。为什么会犯这种错？还是个中有不为人知的因素？这实在耐人寻味。

焦：我的想法是作曲家或许刻意隐藏自己的情感。像第一乐章结尾，明明是那么美的旋律却突然收手，好像已经透露太多。

科：或许如此，可是第四号里那些听不到的乐段，钢琴的音乐素材其实颇为重要啊。不过呼应你的说法，拉赫玛尼诺夫是非常害羞，对自己创作也很没信心的人。他录《第三钢琴协奏曲》时删了不少段落，包括第一乐章第二主题在第三乐章的重现。那段主题重现了两次，第一次比较特别，第二次比较普通，他却把第一次给删了。他说之所以如此

做，录音和现场皆然，是因为“听众听了会觉得烦”——这真是令人难过！虽然他这样讲，你相信他真的这样想吗？

焦：您似乎不是从比赛开始您的演奏事业。

科：我完全不是比赛型的人。我试过几次，结果都不好。那时我自己租威格摩厅（Wigmore Hall），三年开了三场独奏会。因为我是海丝的学生，许多英国人对我很有兴趣，我那时的经纪人也不错。后来我和BBC广播以及EMI合作，逐步开展名声并建立口碑。不久我的演奏就扩及欧陆，更和指挥戴维斯合作。

焦：您那时的曲目为何？

科：我的主要兴趣是晚期贝多芬。我后来花了很多时间研究巴托克。那时我接受戴维斯邀约，花了九个月练好《第二钢琴协奏曲》，后来也把其他两首学会。第二号是钢琴曲目中最困难的作品之一，我真是下了一番功夫，还不时怀疑自己是否能弹。不过就指挥和乐团而言，第一号才最困难。我后来也学了《为双钢琴与打击乐器的奏鸣曲》，常常演奏，现在则想学他的小提琴与钢琴奏鸣曲。

焦：经过半个世纪，您对贝多芬晚期创作的观点是否改变，音乐的副文本（subtext）是什么？

科：我之前认为此时期的副文本是“积极”：晚期贝多芬是经历重重现实苦难，最后依然绽放生命光辉，内心深处仍有坚定信念或信仰的人。人生不只是残酷、受苦、死亡，其核心有其积极性，有其无法被击败、美丽的正向内涵……经过这么多年的人生观察，嗯，我现在不这样想了。我仍觉得贝多芬此时的音乐是关于这样的人生境况，但晚期的他没有我们想象的正面，音乐里仍有痛苦和挣扎、憎恨与嘲弄、诡异且理性无法解释的成分。贝多芬可以写出美好，接踵而来的却往往是愤怒、古怪和讽刺。根据记载，贝多芬的遗言引用了但丁“喜剧已经结束了”——这像是积极正面的人会说的吗？最近我读斯瓦福德（Jan Swafford，1946—）的《贝多芬传记》，而这再一次提醒我，终其一生贝多芬都承受着身体上的不适。他年轻时有“正常”的生活，虽然长得不是很好看，却有个人魅力，也交到不少女朋友，只是如此生活随着他的身体状况变化而逐渐结束。他不是爱干净的人，后来不是很健康，持续不舒服，也没有感情生活，我想这都影响了他的人生。

焦：从这个角度来看《迪亚贝里变奏曲》，那很多东西就能解释

了。也就是说当贝多芬在玩弄、嘲笑和讽刺迪亚贝里所写的主题的时候，他也是在玩弄、嘲笑和讽刺他自己。

科：是的。他给自己一巴掌，让自己撞墙，像疯子一样跑到别人家里骂人，但最后还是能在遍体鳞伤中见到救赎的光，但那旅程复杂难解，有太多潜伏阴影和恶魔。不过不只晚期如此，我在中期、甚至早期贝多芬作品中也看到这点，愤怒和讽刺一直是贝多芬的缪斯。他充满愤怒，对政治、对人权，也包括对自己身体的疼痛。至于讽刺，我想《第四钢琴协奏曲》是个好例子。贝多芬写下那么神圣美好的音乐，可是在此曲室内乐版，钢琴部分他也提供了另版（ossia）可供选择，而这版实在粗俗，简直是马戏团。有次我和布伦德尔讨论，他说他也不理解，“可能贝多芬嗑药了吧。”对我而言，唯一可能的解释，就是他自己嘲弄自己，自己摧毁自己写下的美好。但为什么要这样做？

只能说这就是他的个性，而我们必须理解这一点。

焦：此曲是贝多芬诠释面貌最多元的一曲，我很好奇您的诠释见解。

科：贝多芬所有钢琴协奏曲中，至今我仍未绝对清楚想要如何表现的，就是第四号第一乐章。谱上写“适当的快板”（Allegro Moderato）——对贝多芬而言，写“适当”就和勃拉姆斯写“活泼”一样，根本就违背本性啊！所以这样写，一定是很强的措辞，但这“适当”究竟该如何诠释，实在不易拿捏。我现在觉得，包括我在内的绝大多数钢琴家，第一乐章都弹得快了。我最近几次演奏特别把第一乐章放慢，而我相信这仍有说服力，只是需要够包容的指挥配合。阿什肯纳齐就是这样的人。我和他在悉尼的合作虽然不能说完美，但我觉得第一乐章的速度或许最接近作曲家想要的。

焦：第四号非常内省，第五号却相当外放，简直就是由三度、六度、八度、灿烂音阶与琶音所构成的炫技作品。虽然那音乐还是很美，第二乐章令人动容，但我还是相当不解这样的转折。

科：就像我先前提到贝多芬的多元个性，别忘了他不只是大作曲家，也是大钢琴家。他能内省，也有炫耀爱表现的一面。第五号像是他的柴科夫斯基第一号，钢琴家无往不利的战马。

焦：在录完两套贝多芬钢琴协奏曲全集之后，您终于完成贝多芬钢琴奏鸣曲全集录音。

科：这是个人的荣誉与成就，让我更接近贝多芬。我现在也指挥，包括贝多芬九首交响曲。这套全集录音让我的贝多芬旅程更为完整。

焦：我听到一个传言，说您和EMI签约之时，其实只会八首？

科：没那么少，但也只有十二首，我也没有告诉EMI我只会十二首，所以这个全集录音对我而言确实是极大挑战。我每个夏天得花六周学习新的奏鸣曲，经过一段时间沉淀思考后，在十二月或一月录音，所以我有整整十年都没有假期可言。不过我真的很感谢EMI愿意支持这个计划，让我能够深入探索贝多芬。不然，我想我根本不会演奏《槌子钢琴奏鸣曲》。当然我可以弹，但我一直没有时间练，而这是一首需要绝对诚实的作品。我所谓的诚实，是钢琴家必须有在现场演出它的能力。有些作品可以不需实际演出经验就可录音，此曲不行。这是钢琴曲目中的怪兽，技巧艰难至极，钢琴家若要录音，一定要能演奏现场。

焦：光是一开头的左手大跳，就是极大的挑战。

科：那真是噩梦！我现场演出的确是用跳的，没有作弊。我连录音都没有分手弹，也是用跳的，虽然我不认为分手弹是什么罪过。当然，这个大跳非常有视觉效果，也是完全的贝多芬性格，分手弹就没有这种感觉了。钢琴家往往只能祈祷自己不要碰错音。不过，音乐还是最重要的。有时弹了些错音，我并不介意，只要音乐能表现好就好。

焦：我有点讶异您居然先录第二十八号。对我而言，这是贝多芬最难的钢琴奏鸣曲之一。

科：此曲难在如何传递想法和听众沟通。我会先录，因为我对它最熟悉。我的策略是把我已会曲目和新学曲目混合录音，事实证明这种方式奏效了。虽然整个计划花的时间比我和EMI预期的要久，但大家都很有耐心。我当初也先录了第三十二号，但最后我决定重录一次。

焦：这三十二首中有哪些是您特别喜爱的？

科：我最爱的还是晚期。最后三首我一直都很喜爱，现在我也很喜欢第二十九号。一些早期奏鸣曲我也喜欢，第二号尤其迷人而美丽。《热情》非常伟大，还有一些作品非常特别，像是第二十二号——这简直是疯狂！我非常喜欢这一首，它太特殊了。

焦：我很高兴您弹出相当有个性的贝多芬，特别是表现他狂放不羁的一面。

科：贝多芬并不是礼貌的人，演奏时的确需要把他的粗暴带进音乐，而非处理得圆滑平板。对某些人而言，我的贝多芬或许太具爆发力——但他可不是什么单纯的邻家男孩，你也不会希望他成为你的邻居！

焦：您准备录音时也听其他钢琴家的贝多芬录音吗？

科：当然，这并不会影响我的诠释。巴克豪斯的演奏非常精彩，虽然整体而言比较“涩”（dry）。他弹得很“涩”时，音乐也通常无趣；然而当他不“涩”的时候，他能表现出一种非常“贝多芬式”精神的演奏。像他和伯姆（Karl Böhm，1894—1981）合作的《第三钢琴协奏曲》就极优秀，非常具有个性和自信。赛尔金、肯普夫等人也让我印象深刻，我特别喜欢50岁以前的赛尔金。施纳贝尔的录音是一片混乱，但我还是非常喜爱。他的贝多芬充满个性，特别是慢板乐章，而且看到巴克豪斯与赛尔金所没见到的贝多芬面貌。

焦：对您而言，这三十二首中最难的是哪一曲？

科：当然是第二十九号。第三乐章长大的慢板和第四乐章不可思议的赋格，都是极艰巨的考验，后者我觉得作曲家有一点在炫耀。这首赋格充满巨大的能量和戏剧张力，处处是玄机和秘密，像是《达芬奇密码》一样，主题以各种离奇的方式呈现。人耳根本不可能听出这些设计，我也不觉得贝多芬期待有人能听出来，有些地方还几乎无法弹出来；即使弹了，也无法确定能有效果。只是你一旦分析乐谱，一切都在上面。我总觉得贝多芬就是要让此曲如此。

焦：如果就音乐而论呢？

科：音乐上最困难，或许也是技巧上最简单的，大概是第三十一号。我年轻的时候常弹这首引人注意，因为我有很多话想说。现在我常听到学生弹它来上大师班，但他们连一小节的音乐都弹不好。我想他们选此曲的原因，只是因为它是最容易上手的贝多芬奏鸣曲之一。

焦：我以前觉得这首“很好懂”——贝多芬在第二乐章放了一段维也纳街头小调，第三乐章则是这个旋律的变形，以深沉内省的歌调出现——于是我们知道这个俗气旋律其实是贝多芬自己。接着他写了一段赋格，发展到一半却又接回歌调，更以数个和弦重击收尾，仿佛把自己彻底打碎。之后，赋格主题再度出现，却以逆行方式开展，象征作曲家的新生……我想，如此铺排不是“很好懂”吗？可是这几年我愈听此曲，愈发现上述种种只是表象。贝多芬真正要说的，恐怕意在言外。

科：这是贝多芬所有作品中最神秘的一曲，歌调重现那段更是不可言说，神秘中的神秘，音乐里的休止和呼吸，亦是奇妙至极。演奏者必须用情感、用智慧、用生命经验去理解、去表现。施纳贝尔说这是“面纱下的奏鸣曲”，这真是说对了。至于第二乐章，我想这告诉我们贝多芬并非全然严肃，他再度对自己开玩笑。以此对应作品的“灿烂”结尾，我们也能知道那样的“凯旋”其实仍然带着几分苦涩与空虚，不是真正的胜利。我想就潜文本而言，这是贝多芬最复杂也最困难的一首，我每次演奏都有新体会。

焦：贝多芬写作第三十二号后六年多才过世，您认为他认定此曲就是他最后一首钢琴奏鸣曲吗？

科：我不知道。我只能说，第二乐章当主题重回时，那是贝多芬所写过最美的音乐。我不认为他在写作时，就盘算这是他最后一首钢琴奏鸣曲。但此曲那么丰富，有迷人的乐思、深沉的痛苦、智慧的思考、超绝的技巧与电光石火的灵思；既然一切都在这里了，或许这就是终点。如你所说，奏鸣曲并不是他人生最后的钢琴作品，《钢琴小曲》（*Bagatelles*，Op. 119＆Op. 126）才是，而他展现出在奏鸣曲中未曾出现的想法，充满超乎想象的创造力，更有极内心的话语。作品126相当实验性，但没有作品119前卫——后者真有些非常惊人的笔法。作品126第六首所展现的世界，对我而言和《第三十一奏鸣曲》完全相同。第一曲相当美，最美的地方在于作曲家并不想讨好听众，那音乐是“半抽象”的朦胧——和晚期莫扎特一样，贝多芬在此也达到这种几乎抽象，却又极其感人的音乐。为何能把这两种互相冲突的概念调合为一？晚期莫扎特可以写一个音阶而让人听了想掉泪。音阶就是音阶，但它怎么来又如何去，为什么能够深深打动你的内心？这真是神秘不可解的谜。

焦：在演奏过贝多芬全部奏鸣曲后，回过头来看他的早期奏鸣曲，您有何感想？

科：它们显得格外清新有趣，常让我微笑。第四号的慢板乐章是个很好玩的例子。贝多芬以一种非常严肃的姿态说话，宣告世人“我现在有很伟大的话要说”，可是那音乐其实不那么伟大——贝多芬是“装得很伟大”。这实在好笑。你可以听出来他是非常自负的年轻人。早期奏鸣曲中也有许多非常迷人美妙的段落，像是第三号。

焦：您也弹海顿的钢琴奏鸣曲吗？它们常有动人的幽默，而这种幽默也出现在贝多芬早期奏鸣曲，像是第六号——那是常让我发笑的作品。

科：我想你是对的，第六号的幽默确实和海顿有相通之处，但我不是那么喜欢海顿。我只喜欢他少数奏鸣曲、交响曲和《创世纪》（*Die Schöpfung*，Hob XXI:2）的开头。不只海顿，我也不那么喜欢莫扎特的钢琴奏鸣曲。我演奏了莫扎特所有的钢琴协奏曲，那真是天才之作，钢琴奏鸣曲就远不如其出色。除了早期的《降E大调钢琴奏鸣曲》（K 282）和著名的《A大调土耳其进行曲》（K 331）我很欣赏外，其他的就不那么引人入胜。

焦：您如何看待许多关于贝多芬奏鸣曲的传统与故事？

科：我不相信什么传统或故事。有一个关于《暴风雨》奏鸣曲第三乐章是加洛普舞曲（Galop）的解释让我有印象，但基本上我不用这些故事。事实上贝多芬的《暴风雨》也非莎士比亚的《暴风雨》，更别提《月光》根本是穿凿附会，演奏者不要表错情才是。

焦：您用什么乐谱版本？

科：我用Henle版。我也看施纳贝尔版，但那只是为了阅读上的乐趣，看他写的话，那种非常德国、认为自己绝对正确的意见，的确非常有趣。

焦：他的指法呢？

科：我没有用它们，但我知其用意也佩服。顺道一提，拉赫玛尼诺夫演奏非常多贝多芬作品，现在却没人记得。好玩的是他只弹《第一钢琴协奏曲》；他觉得其他四曲都不能给演奏者快乐，只有这首可以。更有趣的是他在伦敦演奏它时，居然没弹华彩乐段！这真是很难想象。当年《热情》和《第三十二钢琴奏鸣曲》等都是他的精彩好戏，可惜没有录音。只能说唱片公司太没眼光。当年他还提议要录李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》，唱片公司居然没兴趣！

焦：如果可能，您最想听到谁演奏贝多芬？

科：李斯特。他是当年的贝多芬权威，演奏了《槌子钢琴奏鸣曲》《第三钢琴协奏曲》和《第五钢琴协奏曲》等曲目，后者还和瓦格纳一起演出。我要是能听到就好了。说到李斯特，我手上还有他为《第三钢琴协奏曲》写的华彩乐段。我以为这会是充满幻想的挥洒，怎知实在无聊，像是胡梅尔（Johann Nepomuk Hummel，1778—1837）写的。

焦：您也是勃拉姆斯和舒伯特的大家，您可曾在他们身上看到贝多

芬的影响？

科：影响当然有，但他们都非常不同。对我而言，勃拉姆斯的世界和贝多芬完全不同。舒伯特的音乐有其独特的抒情，这和贝多芬强大的精神力量也不同。对作曲家还是要个别对待。勃拉姆斯是我私下最爱演奏的作曲家，《第一钢琴协奏曲》更是我最爱的协奏曲。他不只知名作品很精彩，不知名的也不乏惊人之作。像《八首钢琴作品》（Op.76）的最后一曲《随想曲》（*Capriccio*），开头简直像是斯克里亚宾，非常自由，非常困难，不断寻找调性。如此精彩的曲子，当年勃拉姆斯竟然把它丢了！是约阿希姆拜访时，从废纸篓里把它捡了回来。“你疯了吗？这样的曲子你也丢掉？”约阿希姆的疑问正是我的疑问。如果勃拉姆斯连这等作品都能丢，我不敢想象他究竟毁了多少自己的精彩创作。

焦：其实勃拉姆斯根本没有一般人想的那样固执。很多人受了“瓦格纳派与勃拉姆斯派”斗争的影响，就为他们贴上标签。

科：勃拉姆斯一些作品里也有瓦格纳式的和声与转调，而他晚年听了马勒《第二交响曲》，称赞这是“天才之作”——这很能说明他的为人了。我想瓦格纳大概不会喜欢勃拉姆斯的作品，但勃拉姆斯应该能欣赏瓦格纳。至于那些因为支持瓦格纳就说勃拉姆斯作品是垃圾的“党徒”（反之亦然），我真是无法原谅他们。

焦：您怎么看舒伯特作品中的反复？

科：这真是问题。演奏这些反复往往太长，不演又太短。但如《降B大调钢琴奏鸣曲》（D 960），很明显舒伯特希望反复，因为他不是直接写“回到开头”，而接了一段如雷声般的强奏结尾。如果不奏反复，这段就没有了。我觉得这绝对影响音乐情境。我希望听众能有耐心，接受这样的反复，因为音乐绝对不一样——就算演奏者弹得一样，你听起来也不会一样。

焦：您总是演奏反复吗？

科：当然不。如果听众很没耐心，躁动不安或一直咳嗽，那我就不弹反复了——这点倒是和拉赫玛尼诺夫很像。

焦：您年轻的时候录过一张肖邦专辑，十年前发行了一张圆舞曲全集，请问还会录制更多肖邦吗？

科：如果会，那就是玛祖卡舞曲了。我年轻的时候就想录，一转眼

竟过了五十年。

焦：为何蹉跎这么久？

科：因为我必须找到我要的声音。我在准备录圆舞曲的时候就是如此。曲子都练好了，技术上没问题，但我就是找不到我要的声音。我和EMI说我还需要一年，他们也愿意等。我在录音室暖手时弹了些玛祖卡——哎呀，那感觉完全不对，就像是个陌生人突然闯进我房间一样！我那时的感觉，就是一个粗服乱发但不掩国色的美女，跑进托尔斯泰笔下的俄国上流社会舞宴，一整个格格不入。弹玛祖卡舞曲，我需要内省但带几分粗野，缤纷但又色调质朴的声音。希望有一天我能弹出来。

焦：不过您在现场的音色处理就变化很多，踏瓣用法还和录音相当不同。

科：这是很奇妙的感觉，我的音色与踏瓣在每一场音乐会都不同，完全出于本能，事先并不去设定而让自己自由挥洒。最奇妙的是这种感觉与能力会成长，在练习中成长，更在音乐会中成长，仿佛自己有生命一般。

焦：在您成长过程中，那些音乐家影响您最大？

科：影响我音乐最大的其实多是指挥家，还是我未能与之合作的，像是托斯卡尼尼、莱纳和克伦佩勒。我听过“最贝多芬的贝多芬”就是克伦佩勒的诠释。虽然他的速度那么慢，我的想法也和他的不同，但我还是觉得他的诠释最贝多芬。克伦佩勒演出时，仿佛贝多芬那个巨人就在台上。录音可能无法完全捕捉他的音乐，但现场听来真的很震撼。我听过赛尔和纽约爱乐合作的《英雄》交响曲，那也相当惊人。

焦：最后请您对爱乐者说几句话？

科：我希望听众能热情地聆听，不要被动地听。听众愈热情，把音乐当成自己的文化，渴望知道演奏者的想法，那么音乐家自然会付出更多，音乐也会更丰富。此外如我先前所言，我希望大家能够用心而不是用脑来听音乐，毕竟音乐之美无法用言语解释。有次我和一位声乐家合作勃拉姆斯的艺术歌曲，要从他作品中挑首民俗风短歌当安可。我们试到某一曲——我不骗你，当音乐进行到某个小节，歌手、我，还有翻谱的人，我们三个都当场掉眼泪。这根本无从解释，但音乐就是这样神奇。简简单单的一首歌，可以有这样强大，立即催泪的感人力量，而且就在某一点上！希望大家都能珍惜音乐所带来的感动。这是何其伟大的

艺术，请用心灵去感受。

弗莱雷

Nelson Freire，1944—



1944年10月18日出生于巴西米纳斯吉拉斯州（Minas Gerais）的首府博阿埃斯佩兰萨（Boa Esperança），弗莱雷4岁开始学琴，12岁在首届里约钢琴大赛得到第九名，后至维也纳音乐学院和赛德尔霍费尔学习。1964年得到葡萄牙达·莫塔大赛冠军，旋即展开国际演奏生涯。弗莱雷音色澄澈又丰富多彩，技巧精湛，是出名的超技名家，音乐更有直指人心的魅力。他的肖邦和贝多芬都有深刻洞见，巴赫、李斯特、勃拉姆斯、舒曼、德彪西、拉赫玛尼诺夫等也都极为迷人，巴西作曲家作品更是一绝，是最具特色的钢琴大师之一。

关键字：巴西 布兰柯 奥比诺 技巧（轻巧） 里约钢琴大赛 赛德尔霍费尔 古尔达 维也纳 阿格里奇 指法 诺瓦伊斯 弹性速度 塔利亚菲罗 达·莫塔大赛 拉赫玛尼诺夫（演奏、作品、诠释） 肖邦（《第二钢琴奏鸣曲》第三乐章/安东·鲁宾斯坦传统） 魏拉—罗伯斯

访谈时间、地点：2009年6月，伦敦；2010年8月，伦敦

焦元溥（以下简称“焦”）：我知道您是五个孩子中最小的一个，两三岁就能在钢琴上模仿姐姐的演奏，也很快学会读谱，于是4岁开始学钢琴，之后马上开了演奏会并能即兴演奏，大家都说您是神童。

弗莱雷（以下简称“弗”）：是的，而我大姐比我大十四岁，弹的曲子也有程度。我们家族里没有音乐家，家母却用她第一份薪水买了架德国进口直立琴，等着让孩子学。大家对我的天分啧啧称奇，不知道这是怎么来的。我和一位来自乌拉圭的老师上了十二堂课，他就告诉我父母他无法继续教我了，而他说了很重要的话：“这孩子是神童，照这样弹已经可以表演，能赚很多钱。但你们如果想栽培他成为真正的音乐家，就该去里约接受更好的教育。”

焦：于是你们搬去里约。这在当时算是常见的决定吗？

弗：一点也不。虽然母亲很爱音乐，但我们家族世代都住在博阿埃斯佩兰萨，搬去里约等于抛弃原有的人际网络还有工作。家父是药剂师，在里约只能找个银行基层工作；这只是他们牺牲的一小部分而已。

焦：在里约的学习顺利吗？

弗：最初两年非常不顺。我们在家乡有大房子，到里约只能住小公寓，小到像监狱。我的神童名声已经传开了，不定期有演出，我也发展出自己的弹琴方式，总而言之不太受控，也没遇到投契的老师，一直换来换去，换到我父母终于受够了，准备带我回家乡。但就在这时我遇到布兰柯（Lucia Branco）女士。她是迪格利夫（Arthur deGreef，1862—1940）的学生，听我演奏之后，她说：“这孩子天分惊人，但也实在疯狂，不过我认识一个也很疯狂的人。如果她愿意教，说不定他们能处得来。”这人就是她的得意门生奥比诺（Nise Obino）女士。布兰柯是对的，那真是一见钟情，我们似乎注定要成为师生与朋友！奥比诺造就了我的一切。她从来不把音乐和技巧分开，给我弹最好的音乐，从巴赫到当代的各式经典，而不是一般给儿童的教材。我才7岁，她就把我当成大人对待，上课前总先带我视谱，训练我在弹奏前就以内在之耳来聆听作品，并仔细讲解作品中的和声、对位和结构。

焦：在技巧训练上呢？迪格利夫是李斯特的高足，而奥比诺女士是否认为自己属于李斯特学派？

弗：关于这点她们有非常好的说法：这世上有法国、德国、俄国等学派，而我们的学派叫作“好学派”，哈哈。事实上她们不相信派别，只认为有正确、自然的演奏技巧。奥比诺让我重新来过，从手在键盘上的

位置开始学。她要我用各种力度弹音阶和琶音，强化手指的独立性，并就圆滑奏、断奏和轻巧（leggiero）这三项分别练习，也练不同节奏。不过在美学上我可以说她们最重视声音，绝对不要弹出粗糙刺耳的声音，奥比诺的琴音就非常美。

焦：可否特别请教“轻巧”这一项？这像是法式“似珍珠的”的弹法吗？

弗：是的，轻盈、干净，不是圆滑奏也不是断奏，像是肖邦《第三钢琴奏鸣曲》第二乐章的右手乐句，但她们要更好的声音。我觉得这项在今日更重要，因为钢琴装置变重了，人的耳朵也变了。现在大家都习惯非常嘈杂、敲击性的声音，失去很多体会细节的敏锐度。但要弹好这点，不敏锐不行。

焦：巴西以前的音乐环境如何？我听说昔日巴西钢琴学习、演奏之盛几乎可比足球。

弗：真是这样！20世纪上半叶可说是巴西的音乐与艺术黄金年代，到1950年代我们还有风靡世界的巴萨诺瓦（Bossa Nova）！巴西人有喜爱音乐的天性，每个中产家庭里大概都有钢琴，也都有人弹，教钢琴的人也很多。活跃欧洲与美国的大钢琴家，像是霍夫曼、帕德雷夫斯基（Ignacy Jan Paderewski，1860—1941）、鲁宾斯坦等也常到巴西演出，更不用说我们还有世界顶尖的诺瓦伊斯。

焦：如果爱钢琴的人这么多，也难怪会有1957年的首届里约钢琴大赛。那时您才12岁，是最小的参赛者，最后却进入决赛，还得到第九名。

弗：参赛完全不是我的意思。我只是因为是布兰柯的学生，所以受邀参加，见见世面而已。但奥比诺非常认真地帮我准备。比赛前一个月我天天和她上课，进步神速。

焦：那届比赛的独奏曲目全是肖邦，有什么特殊原因吗？

弗：一方面比赛得到波兰人的帮助筹划，二来肖邦在巴西是最受欢迎的作曲家。事实上我会说他算是巴西音乐的基础，我常在巴西流行音乐里听到肖邦的身影。那届比赛像是足球竞技一样的盛会，家家户户都在谈论。虽然前后只是我人生的两小时，却留下不可磨灭的印记。总统来看了比赛，当场宣布以政府名义提供我两年奖学金，支持我去任何我想去的地方学习。由于我实在太小，于是继续在里约待了两年，这段时

间我和奥比诺学了十四首协奏曲还有许多大型独奏曲目，出发前开了场告别独奏会。我弹了两首巴赫圣咏曲、贝多芬《第三十一钢琴奏鸣曲》和勃拉姆斯《第三钢琴奏鸣曲》、巴西作曲家作品以及《伊斯拉美》（*Islamey*），当然还有安可曲。我说这些不是炫耀，而是让你知道她把我教得有多好，哈哈。

焦：这样的曲目实在很惊人！但我很好奇您为何决定去维也纳，而没和诺瓦伊斯一样去巴黎。

弗：巴黎那时已经显得过时，诺瓦伊斯的弹法也和法国学派很不同。她在巴西的老师是布索尼的学生奇亚法瑞利（Luigi Chiaffarelli，1856—1923），已经教给了她一切，而她后来又从许多名家处观察吸收。会去维也纳是因为我想和赛德尔霍费尔学习。他那时在南美巡回教学贝多芬奏鸣曲，相当轰动，更何况他是古尔达的老师。人们不只惊讶古尔达能演奏贝多芬钢琴奏鸣曲全集，更爱他的新风格。那是不同于鲁宾斯坦或阿劳，当时前所未见的新颖诠释。他当年可说风靡南美，布宜诺斯艾利斯甚至有古尔达乐迷后援会，完全像是电影明星！另一个影响是克莱恩（Jacques Klein，1930—1982）。他先学古典，后来成为爵士钢琴家，又回到古典和我的老师学习，然后去维也纳接受赛德尔霍费尔的指导，得了日内瓦大赛冠军，和古尔达一样！凡此种种，都让维也纳成为那时巴西人心中的学琴首选。我到维也纳的时候，已经有二十位左右的巴西学生在那里了。

焦：在维也纳的生活与学习如何呢？

弗：我最近去维也纳演出，那真是个美丽又优雅的城市。如果我是在半世纪之前或之后去维也纳学习，那该有多好！1950年代的维也纳还在“二战”阴影之中，非常灰暗残破，我又独自前往，得学习独立生活。我没有花很多时间练琴，反而花很多时间认识维也纳，认识自己。我听了很多音乐会和唱片，认识很多钢琴家的演奏。我到现在都是主要靠直觉与本能来学习的人。虽然得花更多时间，但这还是比较自然、比较合乎我个性的方式。一切都要出自于爱；若没有爱，我就没有兴趣，也没办法强迫自己去学。但这样的我和赛德尔霍费尔互动不佳。他是好音乐家与好老师，但我们并不契合。所幸我在维也纳认识了阿格里奇，不然日子不知道要怎么过。

焦：您的纪录片里有很多你们相处的画面，看了非常温暖。

弗：我们一见如故，是最好的朋友。我们都是直觉很强，也随直觉

的人，一转眼就认识半个多世纪了。

焦：说到直觉与本能，许多来自拉丁美洲的钢琴家，都有高贵、美丽、光润透明且富有色彩的声音，这算是天赋还是教学成果使然呢？

弗：这我还真不知道。我能说的是我们的环境充满了色彩，和大自然很接近。里约天空那种透明的蓝，是你在巴黎见不到的。美好的绿树、鲜艳的水果、壮丽的夕阳、可爱的动物、温暖的风息……或许我们只是把这些弹进琴音里了。

焦：您的手并不大，可是什么曲子都能弹，听起来更没有任何障碍，我很好奇您如何设计指法？这也是直觉与本能吗？

弗：指法是我现在最主要关注的焦点，因为它几乎决定了一切。我一开始顺着自己的天性发展；以前有各种奇怪的指法限制，像是不能用小指弹黑键，或者手一定要是某种形状，要放个钱币在上面不能掉下来等等。奥比诺完全不理会这一套。她有很好的指法建议和秘方，但最终要我找出最适合自己的方法，怎么好弹怎么弹。但随年岁增长，现在我花更多时间设计指法，考量五个手指的不同性格，根据其特色来设计，就像肖邦当年做的一样。我现在看肖邦的指法，发现实在精彩，完全合乎音乐逻辑，即使那不尽然容易弹。

焦：您也有很多创意。像您的《华德斯坦奏鸣曲》录音，第三乐章结尾段的八度声响效果真是独一无二。

弗：这一段有人用八度滑奏，有人弹双手音阶，我想两派都有很好的想法，但为什么我不能将它们混合起来呢？我很喜欢做各种弹法试验，这就是我近期的成果之一。我不认为手小是问题。世上只有能弹琴和不能弹琴的手，和大小无关，诺瓦伊斯就是最好的例子。我家有她手的铜制翻模，玛塔[1]看了不敢相信，说这根本是小孩的手啊！她手小，个子也小，可是你听她的演奏，像那狂风暴雨的贝多芬《第三十二钢琴奏鸣曲》第一乐章，就是这样小巧玲珑的女士弹出来的。

焦：您从小就认识诺瓦伊斯了，可否多谈谈这位伟大钢琴家？

弗：或许因为没在大唱片公司录音，现在很多人都不知道她了。但在以前，诺瓦伊斯是公认最伟大的钢琴家，所有大指挥排队指名要和她合作，富特文格勒的纽约首演也请她担任独奏家。你知道她有多特别吗？她排行第十九，父母或兄姐都没有音乐才华，但她居然在说话之前就能弹琴。她14岁考巴黎音乐学院，在387位外籍考生中名列第一，评

审中的德彪西还写了文章诉说他的惊讶。我想他绝对从这小女孩身上看到无限可能。她的技巧精湛，声音灿烂辉煌，黄金与水晶一样的混合，堪称史上最美，而且弹琴完全自然，没有任何额外的动作。她的贝多芬《第四钢琴协奏曲》和肖邦《第二钢琴协奏曲》都绝顶精彩，前者可比巴克豪斯，后者可比科尔托，这世上还有多少人能同时把这两曲都弹得这么好呢？你听她在贝多芬《第四钢琴协奏曲》第一乐章的华彩乐段，如此不可思议的演奏居然确实存在过……而第二乐章又那么深刻。我很幸运，听过她演奏肖邦《第二钢琴协奏曲》现场，那是一辈子不会忘的经验。

焦：我听她的演奏，让我惊奇的正是她在流畅自然中仍有深刻内涵，技巧、情感、智慧、自发性等全部都有，还有一种强大韵律感……

弗：……乐句延展到极点会自然反弹回来，像回力镖一样，这是最顶尖的弹性速度。诺瓦伊斯不只有演奏才华，也有真正的音乐才华。她不多话，可是寥寥几句就蕴藏了深厚的智慧。热情，但也高贵优雅，很有自己的个性。你听她弹小曲子就知道了，简单几个音就意味深长，令人回味无穷。我曾经逐一弹肖邦二十四首《前奏曲》给她听，她听了不多说什么，也把那首弹一遍，而那是我最美好的回忆。我现在巴西家里，还有她留给我的钢琴。

焦：您好像没有提过巴西另一位钢琴大家塔利亚菲罗，您也喜欢她的演奏吗？

弗：当然，我和她也很熟，火红的头发，大胆的穿着，非常机智且了不起的女士，只是我不方便提到她。诺瓦伊斯和塔利亚菲罗其实一直都是好朋友，但在巴西她们各有粉丝：支持者表达喜爱的方式，不见得都是称赞自己心仪的钢琴家，却总是去攻击贬损对方，把欣赏音乐弄得很复杂。所以在巴西，这两人你只能选一位喜欢，甚至没办法公开表示喜欢两者，就像足球队一样，不然就会被那些神经病乐迷给麻烦死。塔利亚菲罗和诺瓦伊斯一样，有独特的节奏感，手也很小。她有自己的独门技巧，外人看起来大概觉得怪，在她身上却很适用。有些肖邦作品，还有圣—桑《第五钢琴协奏曲》，真的只有她那样弹，太特别又太有魅力了。

焦：像你们这样早早成名的艺术家，面对飞短流长也是很无奈的事。

弗：我离开维也纳之后回到巴西，有种一事无成的感觉。正值青春

期又过惯自由生活的我，现在要重新和家人共住，加上外人的闲话耳语，日子过得不是很容易。所幸我在圣保罗有场成功演出，让我恢复了自信。只是接下来我参加伊丽莎白大赛，没想到初赛就被淘汰了。如果不是阿格里奇安慰我，大概很难支撑下去。

焦：但也就在那一年您参加了葡萄牙达•莫塔大赛，和克莱涅夫并列冠军。

弗：因为我无论如何不愿意就这样回巴西，才想起这个比赛评审之一的席珂（Anna Stella Schic）女士曾建议我去参加。还好我及时想起，因为当我发现的时候，比赛就在两天后开始！我到了那边才学指定曲，但还是赢了比赛，也和克莱涅夫变成朋友。这个冠军确实带给我很多演出，我在欧洲的演奏事业因此正式展开。

焦：您那年也不过20岁，虽然已经经历了很多。

弗：我们那时的竞争比现在少，也不急着成名，比较有空间去探索自己，也比较多时间去学习。现在世道比以前严峻，好像非得趁早成名才算成名，逼得年轻人没有时间去探索人生与艺术，对作曲家、作品、演奏者都没有什么深厚的概念，却花很多时间自我推销和做公关，忘了音乐家应该先顾好音乐。这只会是恶性循环，我觉得很可惜。

焦：可否谈谈您喜爱的钢琴家？

弗：我喜爱的钢琴家很多，最喜爱的是诺瓦伊斯、拉赫玛尼诺夫、鲁宾斯坦、霍洛维兹；这里面最年轻的是霍洛维兹，所以你知道我的美学了。除了音乐，我也很爱电影，最爱的也是1940年代和1950年代的片子，包括那时候的明星。在这个优雅被人嘲笑的时代，银幕上已经见不到以前明星的那种长相与气质了。不只是电影与明星，还有海报，我喜欢那一整套美学，就像喜欢黑胶唱片的封面设计。

焦：可否特别谈谈拉赫玛尼诺夫，您怎么认识他的音乐与演奏？

弗：我很早就学了他的前奏曲，然后从电影《秋恋》（*September Affair*）中认识他的《第二钢琴协奏曲》，接着认识第三。里约有很好的音乐图书馆，我常花整个下午的时间在那边听，第一个听到的拉赫玛尼诺夫演奏是他弹自己的《第一钢琴协奏曲》和《帕格尼尼主题狂想曲》，也在那边认识了《第四钢琴协奏曲》——完全不同于我的预期，我一样非常喜爱，后来我的纽约爱乐首演就是弹第四号。但我真正成为拉赫玛尼诺夫的崇拜者，是在维也纳听到他演奏舒曼《狂欢节》和肖邦

《第二钢琴奏鸣曲》的录音。那是玛塔介绍给我听的。我一听就为之疯魔，听到上瘾。

焦：您喜欢他的什么呢？

弗：他的风格——个性、节奏、弹性速度、音色……总之，他的一切！他就是权威，这和你喜不喜欢、同不同意都无关，他就在那里，而你只能接受。当他弹其他作曲家作品，他不是诠释，而是再创造（recreation）。以前人说安东·鲁宾斯坦弹贝多芬《热情》“不是在演奏，而是再创作”，拉赫玛尼诺夫正给我这种感觉。你听他弹莫扎特《土耳其进行曲》，好像是他用相同素材再创作一次，即使他并没有怎么改谱上的音符。

焦：拉赫玛尼诺夫演奏自己作品，有些音和谱上不同，它们算是作曲家的修正或更新吗？

弗：它们提供了不同选择，不一定更好，只是不同。我觉得这很好——谁说谱上写下的就一定是最终选择？为什么不能有其他选项？即使是他写的新版本，有些我仍然偏爱以前的。比方说《幻想曲集》（*Morceaux de fantaisie*，Op.3）中的《旋律》（*Mélodie*），旧版很单纯，新版颇复杂，像是同一个美女素颜或化妆，我觉得各有各的美。

焦：您诠释拉赫玛尼诺夫作品的时候，会依循他的演奏来弹吗？

弗：我把他的录音当成重要的灵感，但不会去模仿，也无法模仿，因为我有自己的身体条件与节奏，总不能违反我自己。如果我的想法和他的演奏不同，我不会硬要改成他的想法。或许我会被说服，也会改变，但这会是自然而然的内在变化，不是照着录音改。但我也不会离开他的风格。我不是标新立异的人，不会说拉赫玛尼诺夫这样做，我就偏要那样做。

焦：那您会如何形容他的演奏风格，或说您从他录音中得到最大的启示是什么？

弗：最重要的，就是“少即是多”。他的音乐情感极为丰富，于是许多人弹得太强势、太甜美、太激动，想在其中做一大堆效果。但你听他自己弹，却相对客观、节制——那样反而更好，表达更纯粹也更感人。别忘了拉赫玛尼诺夫绝大多数钢琴作品都写于他离开俄国之前。他那时还相对年轻，记谱经验不够丰富，所以常要演奏者做一大堆事。你真完全照他写的弹，速度和强弱就会不断改变，像是油门刹车不断切换，听

起来不会很自然。所以他的录音提供非常好的参考，让我们知道他如何省略不必要的起伏，塑造大乐句而非在意小转折。此外，拉赫玛尼诺夫非常喜爱莫伊塞维契演奏他的作品，我也觉得那是最接近他演奏风格的诠释者，大家一定要听。

焦：不过拉赫玛尼诺夫有一个特别的记谱方式，那就是在持音记号（tenuto）上加断奏，您怎么解释这看似互相冲突的指示？

弗：我觉得那是他表现节奏弹性的方式。他的节奏感与弹性速度很特别，你仔细观察他用这样指示的地方，再对比他的演奏，就会得到答案。

焦：您觉得一般演奏拉赫玛尼诺夫，最大的问题是什么？

弗：演奏倒不是问题，问题是某些人的心态。有位著名钢琴家说“我的人生不需要柴科夫斯基”，我心想：“是啊，柴科夫斯基也不需要你。”我到维也纳的时候，听到人们用德文说拉赫玛尼诺夫是“垃圾曼尼诺夫”（Krachmaninoff；Krach是德文“争吵、破裂”之意），认为他的音乐廉价俗气，或者批评他感情太丰富、旋律太甜美太好听。我想拉赫玛尼诺夫没有问题，是这些人的脑子有问题。情感丰富，旋律好听，这有什么错呢？承认喜爱这样的作品，也不该是什么羞于启齿的事，不需要借由贬损拉赫玛尼诺夫来显示自己的高深。都说拉赫玛尼诺夫的音乐很容易模仿，那就去写写看吧，谁能像他一样，只要几个小节就能让人认出作者是谁呢？这表示他有独一无二的风格与个人语言，这是身为作曲家最重要的事。他的作品不够跟上时代潮流，那又怎样？很多人的作品领先时代，走得很远，远到不知道去哪里，以前没人听，现在还是没人听，领先领到失踪，这样有比较高明吗？在这点我必须说巴西人开放多了。我们热爱肖邦、热爱贝多芬、热爱拉赫玛尼诺夫，只要是好音乐，我们都爱。

焦：这和地域之见也有关。比方说在拉赫玛尼诺夫的时代，俄国作曲家一般都不太喜欢勃拉姆斯。

弗：也是，拉赫玛尼诺夫也不怎么弹勃拉姆斯，不过他是我最爱的作曲家之一。当我从维也纳回到巴西，意兴阑珊甚至要放弃钢琴的时候，是勃拉姆斯的音乐救了我，让我找回对音乐与演奏的热情。

焦：除了自己的作品，拉赫玛尼诺夫录制最多的作曲家就是肖邦，诺瓦伊斯也是，您也是肖邦名家，可否为我们谈谈他？

弗：我其实没办法说什么，因为我用音乐来表现，而不是语言。对于肖邦我想我可说的，是他真是直指人心的作曲家。他的个性和巴西人那么不同，可是巴西人那么爱他，全世界都爱他。但也因如此，你必须用心去表现，否则就是太多或太少、太古典或太浪漫。

焦：您平常用什么版本的肖邦乐谱？

弗：我搜集很多版本，最常用的是帕德雷夫斯基版、最新的波兰国家版，还有我个人很喜爱的弗里德曼版。我不会只参考单一版本，我相信我们能从不同版本中学到不同的想法。

焦：关于您的肖邦诠释，我有两个和拉赫玛尼诺夫有关的问题。您第一次录制肖邦《夜曲》选曲（1974年），第二号（Op.9-2）弹得非常纯粹，句法、弹性速度与装饰音都很古典节制，但到您录制全曲（2009年），这首就变得比较多转折，左手还出现如同拉赫玛尼诺夫录音中的分解和弦。《第二钢琴奏鸣曲》第三乐章，“送葬进行曲”在中段主题之后再现，您和拉赫玛尼诺夫一样照安东·鲁宾斯坦传统以强奏开始。这两处可以算是拉赫玛尼诺夫对您的具体影响吗？

弗：哈哈，是也不是。第二号我原先想弹成一个特别简单、纯粹、天真的版本，纯粹到只有音符，一点多余的东西都没有。我的确弹成我要的，只是后来我觉得……嗯，好像又太简单了。于是我第二个版本其实是对第一个版本的回应。但第二次录音时我对肖邦风格又做了一番研究，仔细查考他在学生乐谱上所写过的教学意见与装饰音弹法，包括左手弹成分解和弦，但我也的确听了科尔托和拉赫玛尼诺夫的录音，最后成为你听到的样子。“送葬进行曲”乐章我第一次听到这个弹法，其实来自诺瓦伊斯的录音；我非常喜欢，因此也想在自己的录音延续这个传统。不过我不是每次都照这个弹法，有时仍会按乐谱原始设计演奏，完全看演奏那时的环境、听众、心境而定。

焦：虽然您不想多谈作曲家，但有位我还是不得不问：可否请您谈谈魏拉—罗伯斯（Heitor Villa-Lobos，1887—1959）？

弗：啊，这是一定要的！他真是伟大作曲家。我这样说不是因为我是巴西人，而是他实在是极其原创性的大师。写曲对他而言，就像打开水龙头一样，也因此不见得每部作品都是顶尖，但精彩创作还是很多。你听他的《粗野之诗》（*Rudepoêma*），早在梅西安之前就写出那么不可思议的和弦，难以言喻的声音色彩。第11号《肖罗曲》（*Chôros*，No.11），奇妙又丰富，本身就像是一个世界。他的《巴西风巴赫》

（*Bachianas Brasileiras*）有几首很知名，但应该更广为人知才是，很可惜世人还没有充分认识到他的精彩。巴西后来还有一些不错的作曲家，但情况也是如此。

焦：魏拉—罗伯斯的作品太多，目前谱上的标示不见得都很仔细，有时还有错音。您怎么建议像我这样的亚洲人去理解他的创作？

弗：或许……你可以考虑来巴西一趟？真的，感受一下巴西的魅力，会帮助你理解为何他会写出那样的音乐，因为那真的就是我们。他也留下一些录音，可从中知道他的表现方式，虽然听起来很混乱。但无论如何，绝对必要的是想象力与直觉——这是充满大自然灵感的作品，用直觉去理解就对了。

焦：非常感谢您花时间和我们分享这么多。在访问最后，有没有什么是对您非常重要但我还没有问的？

弗：我不知道。每次有人问我有没有什么特别的话想说，我都说我不知道。或许这是因为我不喜欢结束。只要我不说这样的话，访问就不算结束，我们永远可以期待下一次见面……

注释：

[1]即阿格里奇。

列文

Robert Levin, 1947—



1947年10月13日出生于纽约，列文中学时即在法国和布朗杰学习理论，20岁自哈佛大学毕业后，旋即担任柯蒂斯音乐学院音乐理论部门主任。1979—1983年，他应布朗杰之邀担任法国枫丹白露美国音乐学院之驻校主任，1986年至1993年则担任德国佛莱堡音乐学院钢琴教授，1993年起应哈佛大学之邀担任教授。他为美国科学与艺术学会院士，亦担任德国国际巴赫大赛主席，近年在剑桥大学与茱莉亚音乐学院都有客座。除了演奏成果丰硕，列文以神乎其技的作曲文法补写巴赫与莫扎特等作曲家诸多残稿、未完稿与华彩乐段，成果广为世界名家演奏录制，是最受赞誉的音乐大师之一。

关键字：重建 补完 增写 莫扎特（《协奏交响曲》《安魂曲》《c小调弥撒》演奏风格） 舒伯特未完作品 华彩乐段 莫扎特的私人信件 加利

米耶 科利施 布朗杰 杜瓦 柯蒂斯音乐学院理论部门 赛尔金 反复乐段 装饰音 前后版本问题 当代音乐

访谈时间、地点：2005年4月，波士顿；2009年6月，伦敦

焦元溥（以下简称“焦”）：您考证出莫扎特《协奏交响曲》（Symphonie concertante，K 297B）之真伪并作重建版本，修订且补完包括《安魂曲》（Requiem，K 626）等诸多莫扎特未完作品，2005年更受卡内基音乐厅之邀，为庆祝莫扎特250年诞辰而补完其庞大的《c小调弥撒》（Große Messe，K 427）。可否谈谈您的心得？

列文（以下简称“列”）：这是令人胆战心惊的工作，就像要把一种新语言说得宛如母语一样，只不过这种语言叫“莫扎特”，而唯一会说其母语的人已经死了两百多年。我所能做的，是了解当时的时代风格和配器，并以“莫扎特语”的文法补写或重建。

焦：重建和补写可以分成很多层次来讨论。
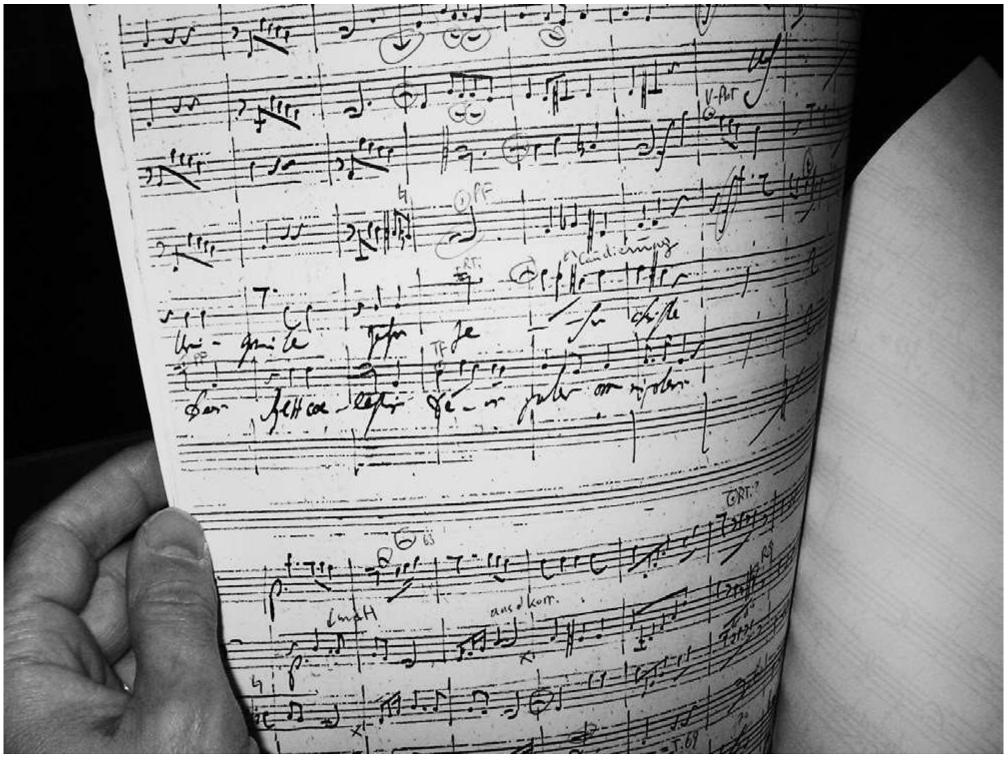
列：一是“重建”。这是指作品已经写了，但出于某些原因毁损或缺失，后人将其补回原样。就像第二次世界大战中华沙老城被炸毁，居民通过照片、图画与记忆把它盖回来。二是“补完”。这是指作品已经写了，有草稿和蓝图，但因为种种原因而未完，由后人将其补完。三是“增写”。这和补完有点相似，只是原作者并未留下材料。我们只知道他要写，但不知他要以何材料写。这是最困难的。这三样都是我的工作。就《协奏交响曲》而言，此曲独奏分谱确为莫扎特手笔，管弦乐却是后人补写，因此我按莫扎特的手法作重建版本，并以长笛代替单簧管，还原他的意图。我也补写不少巴赫清唱剧。巴赫死后他的遗稿分给小孩，许多作品拆成数份导致某些声部遗失。我们现在很清楚巴赫的对位写作方式，所以有其他声部在，补完遗失处就像填字游戏一样，这也是“重建”。《安魂曲》最早由苏斯迈尔（Franz Xaver Süssmayr，1766—1803）补完。很多人误以为他是莫扎特学生，其实他只是助理。苏斯迈尔虽然是唯一和莫扎特讨论过《安魂曲》要如何完成的人，但他当年在莫扎特过世后竟去旅行，一个月后才开始补写。他的记忆是否可靠已是问题，更糟的是他的作曲技术并非上乘，不但音乐听起来不像莫扎特，补稿还出现平行五度与声部行进的错误。所以我虽然尊重苏斯迈尔版行之有年的演奏历史，但我必须更正他的错误。

焦：而您照莫扎特原意在“落泪之日”（Lacrimosa）之后接了“阿门”（Amen）赋格。

列：莫扎特留下十六小节草稿，写完赋格并非不可能。苏斯迈尔没有写作赋格的技巧，所以将“阿门”草草以两小节结束，但我想还原莫扎特的想法。这也是我所说的“补完”。

焦：但《c小调弥撒》就不是如此了！莫扎特当初为何没写完，我们现在用的是什么版本？

列：没写完的原因不明，有各种推测。根据目前所有手稿资料显示，莫扎特真正完成的只有第一部分《垂怜经》（*Kyrie*）和第二部分《荣耀经》（*Gloria*）。我们现在知道当时他属意演出此曲的教堂，某些周日不唱《信经》（*Credo*），这可能解释了他为何较晚才开始写《信经》，不照弥撒顺序写作。他很有可能是没时间写完所以搁置。之前所用的《c小调弥撒》版本有不少问题。比方说当时维也纳所卖的谱纸只有十二行，如果莫扎特用两个四声部合唱，再加弦乐四部，这就是十二行，其他乐器就必须写在另一张乐谱。但乐谱后来遗失或分散，后人又不知道，所以认为莫扎特只用了部分乐器。《信经》应该有小号、长号和定音鼓，后来的版本只有弦乐，就是出于如此错误。所以我要考证和重建，也要补写和增写。



列文工作之莫扎特手稿复印件（Photo credit：焦元溥）

焦：您的方法为何？

列：我从莫扎特的笔记与草稿中找答案。他作曲远比一般人想象的要费心。根据泰森（Alan Tyson，1926—2000）的研究，他甚至会取用十年前就放在笔记中的旋律或草稿来谱新作。极其不幸，那些极为可观的笔记和未完稿，在他过世后九成都被他的妻子康兹坦丝（Constanze）扔了！唉！要是她当年没那么莽撞，遗稿中该蕴藏着多么丰富美丽的音乐！我取得莫扎特1781—1785年所有手稿的复印本，也到世界各地去看这些手稿，比对手稿和复印本。因为很多莫扎特划掉或涂抹处的乐思，只能通过手稿阅读，所以我真是逐页比对。我找什么呢？我找莫扎特有没有留下任何构想，是之前没用过，但可能用在这首弥撒曲的？结果还真让我找到了！在1783年的一份草稿上莫扎特写了一段旋律。从其谱号的配置，我们知道是写给声乐，而这段旋律以特别多的符干与符尾来表现，表示每个音其实是对应歌词音节，而这段旋律完全能和弥撒曲最后一段歌词对应。我每找到一段像这样的旋律，我就有素材来增写。最后在我需要增写的九段中，共有三段旋律出自莫扎特的笔记。

焦：其他没找到的部分呢？

列：莫扎特在写作《c小调弥撒》两年后，用其素材写了一部清唱剧，加了两段咏叹调和一段华彩乐段。既然他觉得这两段咏叹调风格上能和《c小调弥撒》配合，我就用它们来增写《c小调弥撒》未完之处。这样我又多了两个乐章。最后实在找不到任何旋律之处，我回到莫扎特的写作技巧。他的弥撒曲和《安魂曲》都反复运用旋律以表现经文，我就检视此曲已存部分的音乐素材，看那些曲调可以发展却还没使用——如果莫扎特写完全曲，或许就会以它们变化应用，这才把《c小调弥撒》完全补完。

焦：这和侦探没两样嘛！只是您还得以艺术手法创作。

列：就方法而言，这的确科学。我希望以严谨的逻辑与考证，用“莫扎特文法”来重建、补写和增写。他的写作有一致性，若能掌握上述各点，应能写出听起来可信、也像是莫扎特的作品。但我必须强调，我没有任何意图要和莫扎特相比；那是不可能的。任何人想和莫扎特、达·芬奇、歌德、莎士比亚等伟大天才相比，都是不可能的。我的目的是让世人知道，这部作品完成后可能会是什么样子。

焦：不过可能有人会问，为何不让这些作品保持未完呢？

列：我想以科隆大教堂（Kölner Dom）做例子。它从13世纪中开始

建造，1560年缺乏资金而停工，中断三百多年后到1842年重新动工，1880年完成。我们现在看到的科隆大教堂，六成以上完成于19世纪。在教堂存于未完阶段时，舒曼、海涅等当时社会重要人士与艺术家都对新哥德风的设计非常兴奋，甚至发起运动希望让教堂早日竣工，因为它的建筑概念实在惊人，应该让世人看到它应有的样子。莫扎特的《c小调弥撒》也是如此。作曲家盖了前门、后堂和一些梁柱。就一个教堂而言，它仍然残缺，但当你把欠缺的屋顶和墙面补上，这部作品竟由五十分钟变为九十分钟，是唯一在规模与概念上能和巴赫《b小调弥撒》与贝多芬《庄严弥撒》相比的作品，完成后规模甚至比《庄严弥撒》还庞大！我想我们该给它一个机会，让世人看看其可能样貌与完整概念的实现，一如我们仍在盖巴塞罗那的高迪神圣家族大教堂。这对莫扎特也是公平的做法。

焦：我相信您的增补版一定会得到世人喜爱，就像您修补的《安魂曲》一样，现在已是广受演奏与录制的版本。

列：我不敢说我有什么成就，只是希望以莫扎特的方式实现作品的可能样貌。如果我的版本成功了，我很高兴。但可能十年后，或是下周，又有人写了增补版，写得比我更好，那我的版本就可以丢了。那只是一个过渡，让我们更接近莫扎特创作原意的尝试。

焦：您真是太客气了。您也补写了舒伯特《升f小调钢琴奏鸣曲》，可否谈谈他？

在莫扎特的情形，我们可以说他想完成作品但未完成，可是舒伯特很多遗稿似乎显示他无法完成或不想完成。在这种情况下，我们是否仍有必要将未完的作品补完？

列：不是所有作品都让人有兴趣补完，重点还是作品的价值。莫扎特著名的《第二十号钢琴协奏曲》，最初开始第三乐章的方式简直是灾难！感谢上帝他放弃了那个蹩脚的主意！他的《第二十三钢琴协奏曲》，第三乐章结尾也写了四个版本，显然也是遇到问题而在找寻最适合的方法。这些情形都是被弃置的想法并非杰作，我们自然也没有理由补完。同理，舒伯特有许多草稿是不理想的想法，但也有未完作品是极精彩的创作。《升f小调钢琴奏鸣曲》他只完成了中间两个乐章，但首尾乐章留下的素材极为精彩，有非常特别的性格。如此杰出的音乐，该让它有机会出现在世人面前。

焦：那未完的《C大调钢琴奏鸣曲》（D 840）呢？此曲仅完成第一、二乐章，第一乐章却是我最爱的舒伯特作品之一。

列：补写舒伯特作品的困难之处，在于他不像莫扎特有一贯的风格，而是不停地做实验，时常有新想法。这首奏鸣曲的第三乐章诙谐曲残稿就是最好的证明。你知道他想做什么吗？他在试验如何把A大调和降A大调写在一起，同时写两个调！照残稿来看，这既非A大调也非降A大调，而是在两个调之间不断摆荡。这实在太惊人了！舒伯特大概不知如何收尾，所以放弃了这个构想，但残稿上的概念极具震撼性与原创性，完成的两个乐章也是极好的创作。

焦：有人邀请您补写舒伯特的《未完成交响曲》吗？

列：没有，而且我也不会补写。我觉得舒伯特其实已经写完了，只是第三、四乐章至今仍未被发现。舒伯特一些作品到最近半世纪才被发现，说不定某天我们会找到这两个乐章。我的同事沃尔夫（Christoph Wolff，1940—）就认为巴赫《赋格的艺术》不是没写完，只是稿件遗失，因为他不相信巴赫会没写完就过世。就让我们期待这些乐谱能够躲过战乱，某日出现在世人面前吧！

焦：就补写和重建作品的立场而言，我很好奇您如何看贝里奥补写的普契尼《图兰朵》？任何人一听就知道这完全是贝里奥，和普契尼是两个世界了。

列：这是价值观与美学问题。我想举另一个建筑当例子——柏林的威廉大帝纪念教堂（Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche）。它在“二战”期间顶端被炸毁，战后德国政府留下残缺教堂作为凭吊，并在旁边盖了极度现代的新教堂。我们很难说这是对是错，正反意见都有。这种新旧并呈的现象，其实在协奏曲华彩乐段中就存在了。克拉拉·舒曼为贝多芬《第四钢琴协奏曲》写的华彩乐段，听起来就像克拉拉·舒曼；贝多芬为莫扎特《第二十号钢琴协奏曲》写的华彩乐段，听起来就像贝多芬；布里顿为莫扎特《第二十二钢琴协奏曲》写的华彩乐段，听起来就像布里顿，全然20世纪风格。我们已经活在21世纪，我觉得这都可以接受——但我还是希望，当华彩乐段结束时，音乐能够让人回到该曲的脉络与情感，不要在华彩乐段之后就精神错乱。不过，这种时序错接其实从贝多芬就开始了。贝多芬在1793年开始写作他的《第二钢琴协奏曲》，华彩乐段却是1809年写成，前后差了十六年。钢琴家弹此曲并用贝多芬的华彩乐段，听起来就像是“回到未来”。作曲家的风格与想法会改变，写《仲夏夜之梦》的门德尔松和写《d小调钢琴三重奏》的门德尔松，其实相当不同，不能一概而论。我对于贝里奥这种补写法仍然持开放态度，只要作品够好——作品本身还是衡量一切的基准！



列文在钢琴前（Photo credit：焦元溥）

焦：不过您的增补写和华彩乐段都以作曲家的文法来创作。

列：那是因为我希望自己不被发现。我还是希望听众能够听到莫扎特或门德尔松，而不是列文。如果我是演员，我希望自己是梅丽尔·斯特里普（Meryl Streep，1949—）或达斯汀·霍夫曼（Dustin Hoffman，1937—），而不是约翰·韦恩（John Wayne，1907—1979）；虽然我也喜爱约翰·韦恩，但他老是在演他自己，梅丽尔·斯特里普和达斯汀·霍夫曼却是演角色，甚至演到让你感觉不出他们在演！不过我也有一次有趣的“变装”经验：我和诺灵顿（Sir Roger Norrington，1934—）合作门德尔松《第一钢琴协奏曲》，演完他竟然对大家说：“当年门德尔松弹此曲给普鲁士王听，普鲁士王说：‘真不错！对了，您能不能以莫扎特《费加罗的婚礼》中《不要再去做情郎》（*Non più andrai*）为主题，现在为我们弹些变奏呢？’走吧！去弹！”我那时一愣，但他就是要我用门德尔松的风格，即兴演奏以莫扎特咏叹调为主题的变奏。哈哈！这实在太有趣了，我也真的用门德尔松的华丽、优雅与和声语法来即兴发挥。

焦：您为莫扎特众多木管与弦乐协奏曲谱写华彩乐段，并受诸多名家演奏与录音。然而您至今都没有出版为钢琴协奏曲所写的华彩乐段，其中有何缘故？

列：因为我每一次演奏，包括录音，都是即兴发挥，每次都不同，弹完也就忘了。我希望能持续保持这种即兴能力，怕一旦认真为钢琴写下华彩乐段，我会被限制，再也不能自由弹出完全即兴的演奏。不过还是有小小例外。有次内人庄雅斐（Ya-Fei Chuang）要演奏莫扎特《第二十钢琴协奏曲》，她不想弹贝多芬的华彩乐段，希望能弹我的版本，我就找出几场现场录音让她挑，看她中意哪一次，我就听写下来给她——不过，那仍是一次即兴演出。

焦：您怎么看现今一般的莫扎特演奏？

列：我觉得大多数人诠释的莫扎特都太平面化，他们没有演奏出音乐中该有的歌唱性，也没有充分表现情感。莫扎特的作品并不中性，而是非常生动，充满戏剧性和对比，甚至悲剧、伤痛与酸苦，不是仅用优雅、美丽、精致可以涵盖。另外，作曲家只会写下，对于在他的时代受过良好教育的音乐家来说，仍然不完全清楚的信息。在莫扎特的时代，听众所听到的演奏远比乐谱写的要多。以他的钢琴协奏曲为例，无论是莫扎特担任的钢琴部分，或是各木管演奏者，都会自由添加装饰，场场演出皆不同。现今我们的演奏已经太过保守了。莫扎特该听起来更性感、更刺激、更无法预测才是。

焦：您说得是。我想所有音乐演奏——特别是古典音乐——都该如此！

列：现在大家习惯避免错误，但也连带丧失了处于危险边缘的刺激与乐趣——是的，危险可以很有乐趣，无法预测也是。为何好莱坞商业动作片与侦探小说永远迷人，原因就在这里。如果想要延续古典音乐这门艺术，我们要做的不是只关心不要弹错音，而要带领听众一起在音乐演出里经历冒险，为表现音乐而付出的冒险。

焦：说到个性，很多人无法接受戏剧化的莫扎特，更无法接受他一些满是愚蠢、粗鄙、淫秽文字，甚至动辄提到粪便的私人信件。有人根据这些信件断定莫扎特患有秽语症（Tourette syndrome，患者会不由自主地骂脏话），您同意吗？

列：莫扎特给小名芭丝儿（Basle）的堂妹确实写过带性暗示的书信，他与妻子之间也有许多不堪入目的对话。以前这些信被认为破坏了音乐神童的形象，所以在德语系国家受到长期压制，直到1938年安德森（Emily Anderson）编的英译版才得见天日。但这种假正经的查禁其实忽略了一项重要事实，那就是如此词句并非莫扎特独有的个性，而属于

当时的文化状况。我们同样可以发现类似的污秽字眼出现在莫扎特父母与当时所有社会阶层人士的书信中，甚至包括海顿与贝多芬。

焦：那么莫扎特的信件可以让我们如何了解这位音乐家和这个人？

列：就像他的音乐，莫扎特能在字里行间，把人类最多元的个性，用他特有的理解和表达展现神奇的力量。他能用低俗淫秽的语气写信给堂妹，也可以用词藻优美的意大利文写情书给心上人——这不就像他能为歌剧中每一角色量身打造最适合的音乐？此外，他的书信不只有传记价值，更堪称重要的文化记录。在那个时代，书信中的语气不单针对所写的对象，还包括普世大众。因此我们得以从莫扎特父子的鱼雁往返中得到许多具有教诲意味的讨论，包括对当时钢琴构造和其表现潜能的思考，以及对钢琴演奏技巧的看法。艺术家与社会间的关系也是书信中的重要资产。

焦：您的成就太多太广，根本无法说尽，但我很想知道这一切的起源——可否谈谈您学习音乐的过程？

列：我父母都不是音乐家，但家父非常喜爱音乐，我出生时他就有一百五十多张莫扎特音乐的唱片。我们家中真正的音乐家是我舅舅。他和纽约爱乐的单簧管团员学习，后来还留学巴黎音乐学院，拿了三项木管乐器的演奏文凭。我很小的时候他发现我有绝对音感，便教我他在茱莉亚音乐学院所学的全部音乐知识，和他学一年等于十年。我也和纽约很好的老师学习，进步很快，12岁那年人们就建议我夏天到法国和布朗杰学习。从此我每年夏天都去，14岁更整年都在法国和她学，而这改变了我的一生。此外，我20多岁时和纽约室内乐团以及许多杰出音乐家合作，其中加利米耶（Felix Galimir，1910—1999）影响我很大。他和勋伯格、韦伯、贝尔格都熟，首演并和他们学习其作品。他与三个姐妹组成弦乐四重奏，录制拉威尔、贝尔格与米约作品皆得到作曲家指导，所以我也能向他学到来自作曲家的第一手心得。另一位影响我甚多的是小提琴家科利施。他是勋伯格的学生，创立惊人无比的科利施四重奏，能背谱演奏一百五十首弦乐四重奏作品，从古典到现代皆然，而勋伯格、韦伯、贝尔格、巴托克都曾为该团作曲。布朗杰有深厚的法国传统，也精通斯特拉文斯基，葛利米耶和科利施熟知维也纳学派，我很幸运能和他们学习，得到平衡完整的音乐视野。

焦：布朗杰女士可说是20世纪最伟大的音乐教母，一则活生生的传奇。

列：她是音乐的化身，也有虔诚宗教信仰与非凡灵性，音乐能力令人叹为观止，和声、对位、赋格、钢琴、分析、即兴等样样精通，对17世纪音乐和20世纪音乐一样了解，堪称博古通今。布朗杰是非常严格的老师，要求极高，学生若是作业写不好还会被她处罚，吓得很多人不敢去上课，但她能让学生看到音乐内在，知道作曲家写作的方法。现在很多人都学申克音乐分析。当然这不错，但对我而言还是远远不如布朗杰。今日我能够以巴赫、莫扎特、贝多芬等作曲家文法即席创作华彩乐段，补写他们未完成的作品，完全出自布朗杰的教导。如果不是她，我无法想象我可以做到这些。

焦：她有没有喜欢的作曲家？

列：她喜欢蒙特威尔第、巴赫、莫扎特、贝多芬、舒伯特、斯特拉文斯基。她不是很喜欢勃拉姆斯。她喜欢勃拉姆斯的晚期钢琴作品、《爱之歌圆舞曲》（*Liebeslieder-walzer*）、《圆舞曲》等等，却不喜欢他的室内乐和交响曲；她觉得那是“大机器”。至于马勒和理查·施特劳斯，那连提都不用提。此外她似乎不是很爱歌剧，罗西尼和瓦格纳也提得不多。

焦：我听过许多关于布朗杰的故事，对她的智慧佩服不已。钢琴家罗杰还曾告诉我她的“无言之教”，那真是非常感人。

列：我也有一个故事可以告诉你。布朗杰用她和声老师杜瓦（Théodore Dubois，1837—1924）写的教科书（*Traité d'harmonie théorique et pratique*）教和声。如果她不满意学生的作业，她会要求再写一份，并贴在原作业旁做比较。有次她出了一个很难的题目，我怎么写她都不满意，于是一写再写，写到第十三个版本，她居然还不满意。我那时想，如果我已经思考成这样都还不能让她满意，那么她心里一定有一个“终极标准答案”，我只要写出来就对了！但那是什么呢？我翻了翻教科书，发现杜瓦其实有出习题解答，还可以买！于是我马上跑去书店，发现他的解答的确和我十三个版本所融合出的心得还是有一点儿不同。我想这就是答案了！于是我抄了杜瓦的解答当成第十四个版本，贴在第十三个版本旁交给布朗杰。

焦：布朗杰怎么说？

列：她只瞄了一眼，就把第十四个版本拿下来，缓缓对我说：“杜瓦，我的老师，是非常了不起的人物。他能有这些想法并写成教科书，而且写得这么好，实在伟大。他的习题不会只有一种答案，而有好多种

解决之道，而这些习题最好的一点，就是它们让人能够提出比其创造者所想象的还要美妙的答案！请你下次再交一份作业给我。”

焦：我的天呀！

列：我整个人呆了，回家坐在书桌前盯着那习题看。五六个小时过去了，我还是不知道能找出什么其他答案。就这样不知过了多久……突然，我看到了在之前十四个版本中都没想到的方法，而它的确更好！我很兴奋地写下这第十五个，心想这应该就是答案了。

焦：结果呢？

列：布朗杰笑了笑说："这就是我要的！"

焦：这实在是太精彩的故事了！

列：这不只是一堂和声课，而是一堂人生课！她知道我抄了杜瓦的作业却不点破，让我在过程中学习。不发一言，却教了我一切，这正是布朗杰的教学，也是她伟大之处。

焦：布朗杰的音乐系统如此伟大，您有没有想过将她的教学系统化，写成教科书造福后世呢？

列：事实上我已经写了，早在四十年前就写了。我很仔细地写了五百多页的教科书，习题也将近五百页，完整呈现布朗杰的音乐系统。可是我写完后，所有人看了都说这对学生要求太高，美国也没有多少老师能够聪明到用它教学。出版商以赚钱为目的，没有人愿意出。我不愿意为了迁就学生程度而简化，所以只能期待——说不定三十年后，这个国家的程度能够达到这本教科书的要求。我教了十五年音乐理论，当初花了非常多心力写作这本教科书，但我并不想念，因为我后来到佛莱堡音乐学院教钢琴去了。我要是还去关心现在音乐理论如何教，大概早就气死了。

焦：即使到今日，我都很难想象您第一份工作就是柯蒂斯音乐学院理论部门的主任，当年您才20岁！

列：那时我在哈佛大学正准备毕业，有天室友交给我一封信，展信一读觉得这必定是恶作剧——怎么可能呢？当今最伟大钢琴家之一的赛尔金，也是美国最著名音乐学院之一的院长，亲自写信邀请我，一个大学还没毕业的20岁学生，当柯蒂斯的理论部门主任？别开玩笑了！可是不久之后，我就发现这似乎不是玩笑……

焦：赛尔金怎么找上您的？

列：他想成立理论部门，布朗杰向他推荐我。后来我去见他，聊了两个小时关于音乐以及教育想法。赛尔金说：“我知道这听起来很疯狂，但我希望你和我一样疯狂——你接不接？”于是，我成为柯蒂斯第一任理论部门主任。

焦：学生大概不喜欢和您上课吧？

列：我20岁时看起来像14岁，他们得和一个小孩学，当然不高兴。不过我和同事处得很好。身为主任我聘了五位四五十岁的教师。我们家都住纽约，每周二、五到费城上课。我给予他们充分自由，大家也都以专业互相尊重。

焦：但后来您还是离开柯蒂斯。

列：一方面我太累。我在费城教书，在纽约有演出并兼课，还当波士顿交响乐团的键盘手，整天东奔西跑，最后累出病来。另一方面柯蒂斯并没有给我任期保证，也没有福利，薪水也不好，学校并不重视理论学习。所以当纽约市郊的艺术学院（The School of the Arts, SUNY Purchase）邀请我出任副教授，我选择离开柯蒂斯。赛尔金最后也被柯蒂斯开除。我到前几年一本他的新传记问世后，才知道他被开除的原因。其一，是他成立歌剧指挥部门，邀来名家鲁道夫（Max Rudolf，1902—1995）教学，董事会认为这太花钱。其二，就是成立理论部门。董事会认为学生应该花时间在练习演奏，不是学习理论和写作业，这会把学校带往“不正确”的方向。很遗憾，许多音乐学校到现在都如此想，学生也只知演奏而不懂音乐。

焦：这实在短视，只是在培养演奏匠而非音乐家。现在让我们谈谈对音乐的处理。您怎么看待作品的反复乐段？有人说自从舒伯特之后，反复记号就不见得该确实遵守，真是如此吗？

列：我们可以分成几个层次来讨论。第一，在某时期或对某些作曲家，反复记号是否必须遵守？第二，在某时期或对某些作曲家，反复记号是否为选择遵守？第三，在20世纪，我们又怎么看反复记号？因为巴赫的作品必须反复，三百年后的我们也就必须反复？以前反复记号绝对必须遵守，作曲家写下反复记号等于规定演奏者要遵守。贝多芬作品59的三首弦乐四重奏，第一首F大调完全没反复，第二首e小调有两处反复，第三首C大调有一处反复。如果反复记号是选择性的，为何作曲家会给不同设计？这表示在那个时代，反复记号必须遵守。另一例子是舒

伯特《降E大调钢琴三重奏》（D 929）。该曲首演时，他朋友说此曲太长，于是舒伯特缩短。他在第四乐章做了三件事：将一处删了五十小节，另一处删了五十小节，并把呈示部的反复划掉。这告诉我们至少在1827年，演奏者看到反复记号都会遵守。如果反复记号是选择性的，舒伯特不会把其划掉。

焦：这是出自于作品结构的考量，还是另有原因？

列：结构是一点。莫扎特《第四十号交响曲》如果全部反复，全曲会长达四十五分钟，和不反复有很大不同。但我觉得更大的因素是以前“听音乐”和我们不同。他们听某部作品的演奏，很可能就是一生中的唯一一次。你能想象在舒伯特的时代，多少人有机会听到他的钢琴奏鸣曲公众演出，还是两次以上？舒伯特的奏鸣曲到施纳贝尔才得到复兴，以前根本很难听到。在这种情况下，演奏反复当然有其必要，因为听众想多听，珍惜这唯一机会。如此态度在勃拉姆斯的信中多少得到证实：他的朋友要指挥他的第二号交响曲，写信问他第一乐章需不需要反复，勃拉姆斯说：“由于你演奏的城市人们没听过这首交响曲，所以请你反复。如果是在维也纳，听众已经很熟，反复就不必要了。”反复对19世纪和21世纪的人而言，完全是不同意义。

焦：那么在唱片录音发达、演奏会频繁的今日，我们是否需要演奏反复？

列：我认为演奏者当然可以遵守反复记号，但如果两遍都相同，那还不如不反复。当然，这是从演奏者立场出发。换成从听者角度，即使两遍演奏皆相同，听者还是可能听成不同，就像我们同一部电影看第二次，总会看到不同东西。但既然如此，我认为演奏者应该主动给予不同表现。我常听到人说“你看我多么乖巧，我都按照反复记号演奏”。很抱歉，如果你演奏所有的反复却提不出新东西，那只会让作品变得无聊，听众感到厌倦罢了。有些作品，像舒伯特《降B大调钢琴奏鸣曲》（D 960），反复起来可不得了。如果不能够弹得有说服力，反复只会更糟。

焦：除了可以在弹法与强调声部上做变化，反复乐段也是运用装饰音以表现变化的好时机，您对此有何建议？

列：装饰音是一门大学问，演奏者必须对各种装饰音风格有深入了解才行。如果用得不适当，就像是把西班牙香料用到德国食物，虽然可能还是很可口，风味就不对了。此外，装饰音不能喧宾夺主，还是要以

音乐素材为考量。从著作中我们可以知道巴赫所有对装饰音的用法，其目的皆在“加强该乐句的个性”——请注意，这是加强原有个性，而非改变个性。我们要知道作曲家想说什么，由此来装饰，或研究作曲家如何装饰，才能真正弹出随心所欲而不逾矩的装饰音。不过有次我和同事讨论到这个问题，他说：“施纳贝尔演奏反复时，一个音都没改，却让人听起来截然不同。”——这又是另一层次的问题了。

焦：从20世纪开始，演奏者一方面对音乐研究考证愈来愈深入，另一方面表现也愈来愈自由。您怎么看现在演奏家把舒曼五首补遗变奏加入《交响练习曲》的做法？

列：关于前后版本问题，《克莱斯勒偶记》也有，而这也是美学问题。我个人倾向维持某一版本——不是弹原始版，就是弹修订版，而非两者融合。舒曼其实写过一篇文章，化身三个角色讨论过这个问题。他的结论是原始版比较好，因为那是作曲家还在“处于创作该曲精神时的作品”。我非常同意。对我而言，像拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》的修订版，作曲家不只减了脂肪，也把许多肌肉拿掉了。即使是莫扎特，他的很多修改往往也不如第一稿好。

焦：很多演奏家对自己的录音作品也持如此态度，但我往往还是偏爱他们的早期录音。

列：里赫特说了好几次，他讨厌自己和莱茵斯多夫与芝加哥交响乐团合作的勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》，但我真的不明白——对我而言那是最伟大的演奏之一！那版第二乐章还是一次录完、毫无剪接的成果，真是不可思议。

焦：除了学术研究和创作，您还是杰出的钢琴家、古钢琴家与羽管键琴家，但您并不被“古乐权威”的名声所限，一样用现代钢琴演奏巴赫。

列：我认为重要的是音乐而非乐器，音乐才是考量的核心，演奏者不该被教条束缚。现代施坦威能做许多美妙的事，为何我要限制自己只能用羽管键琴演奏巴赫呢？我以羽管键琴录制巴赫键盘乐协奏曲，当我准备录制《英国组曲》，虽然预定以羽管键琴演奏，后来却觉得以此曲性质而言，钢琴是更好的选择，即使要在钢琴上演奏好那些装饰音可是难多了。

焦：宛如布朗杰，您对当代音乐的研究完全不逊于对巴赫和莫扎特

的钻研，您也时常演奏当代作品。可否请您特别谈谈演奏当代音乐的必要性？

列：有次我和某著名钢琴家聊天，我只是随口问他最近弹了哪些当代作品，他竟非常生气地说：“我在音乐学院的时候弹了很多当代作品。我现在已经很老了，我要弹我想弹的音乐，而不是当代作品！”我尊重他的意见。如果钢琴家不爱某些音乐，那就不要去演奏。古尔德认为莫扎特的钢琴奏鸣曲是二流之作，但他还录了音，想说服听众那些是二流作品。何必呢？不喜欢就不要录。然而，没有新作品，就无所谓传统。如果所有演奏者都不研究当代作品，音乐文化将无以为继。我大概每隔一两年就会演奏一部当代作品，很多还是首演。我2003年首演了哈毕森（John Harbison，1938—）的《第二钢琴奏鸣曲》，2005年则委托并和波士顿交响乐团首演韦纳的《钢琴协奏曲》（*Chiavi in Mano*），后者还得了2006年普利兹奖。我20岁那年认识29岁的哈毕森，看了他的作品，惊觉这人是天才。我从那时就开始演奏他的作品，至今已经超过半世纪。到了24世纪，当人们早已不知道我是谁时，只要他们研究哈毕森，就会从其作品首演者中看到我的名字，就像现在人们研究勃拉姆斯时会知道约阿希姆，以后的人也会这样记得我。我会一直努力推广并鼓励当代音乐，也告诉我的学生应当如此。现在的音乐世界百花齐放，堪称前所未见的丰富，绝对可让演奏者尽情探索，找到自己的方向与爱好。



列文与其送给妻子庄雅斐的礼物——拉威尔作品手稿
（Photocredit:焦元溥）

焦：我在波士顿念书时到哈佛大学参观，导览中心有张和墙面一般大小的照片，正是您指导学生演奏室内乐，底下则是满满的学生。对我而言那是波士顿最迷人的人文风景。您百忙中还抽空演讲，却丝毫不以为苦。

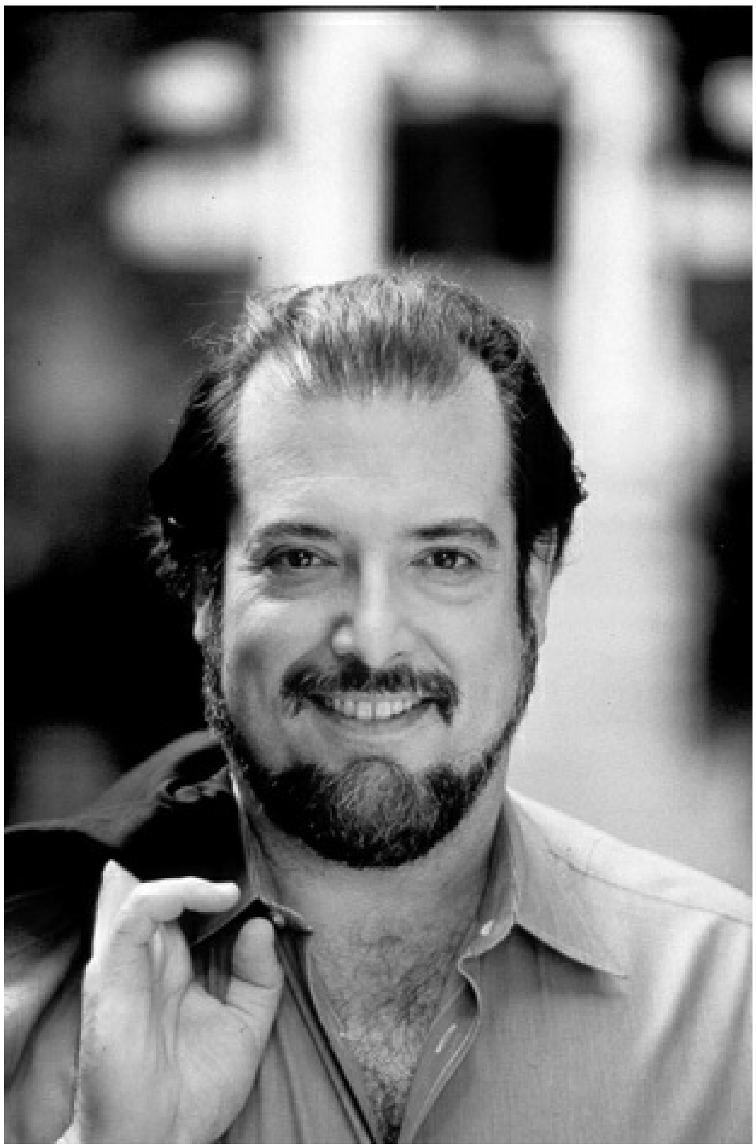
列：我之所以回哈佛任教，并特别开一堂给所有学生的音乐课，就是希望能够借此让学生被音乐感动，对音乐产生兴趣。当他们日后成为各行各业的领导者，希望他们不要忘了当年的感动，能为艺术活动出钱出力，让文化传承下去。

焦：最后我想请问，您在教学、演奏、研究、创作等专业领域上皆有惊人成就，究竟如何分配时间，在忙碌的生活中求得平衡？

列：我想最好的方法就是尽可能和内子一起演奏。我们一起演奏双钢琴，或者我为她指挥协奏曲，只要她在的地方就是我的家，也是生活的幸福。

奥尔逊

Garrick Ohlsson, 1948—



1948年4月3日出生于纽约州白原镇，8岁开始学习钢琴，13岁至茱莉亚音乐学院先修班师从戈洛迪尼斯基，后和列文涅夫人等诸多名家精进琴艺。他在1966年赢得布索尼大赛冠军，1968年获蒙特利尔大赛冠军，

1970年更成为首位获得肖邦钢琴大赛冠军的美国钢琴家，建立至高声望。奥尔逊天分绝佳又勤奋好学，更有诸多经典录音，不但技术精益求精，演出曲目更极为宽广，包括肖邦钢琴作品全集、贝多芬钢琴奏鸣曲全集与八十多首钢琴协奏曲，为当今曲目最广、技巧最杰出的钢琴巨匠之一。

关键字：戈洛迪尼斯基 茱莉亚音乐学院 巴拉比尼 列文涅夫人 柴科夫斯基大赛（1970年） 肖邦大赛（1970年） 艾玛·沃尔佩 亚历山大技巧 放松/动能平衡 阿劳 阿什肯纳齐 美国风格 音乐传统 诠释方法 当代音乐与作曲家 肖邦全集计划 肖邦（作品、诠释） 贝多芬对肖邦的影响 语言学习 谦虚而有耐心

访谈时间、地点：2004年4月，波士顿；2005年1月，波士顿；2005年9月，香港；2010年2月，电话；2015年10月，华沙

焦元溥（以下简称“焦”）：可否谈谈您的早期学习？

奥尔逊（以下简称“奥”）：我出生在纽约的白原镇（White Plains），8岁开始在当地韦彻斯特音乐学院（Westchester Conservatory）与里什曼（Tom Lishman）学钢琴。他是很好的老师，懂得如何教儿童，也懂得对待有特殊才华的学生。到我13岁的时候，我父母觉得我该接受更高的要求与挑战，因此安排我弹给茱莉亚音乐学院名师戈洛迪尼斯基听，他也收了我。因为行政规定，我必须注册在预备班，但我已和戈洛迪尼斯基上课，实际上已是正式生。我周一到周五在普通中学上课，周六则到茱莉亚音乐学院和戈洛迪尼斯基学习，同时也修乐理、和声、对位、室内乐等等。

焦：戈洛迪尼斯基是怎么样的老师？

奥：他的教学方式是大量示范、大量解说，技巧训练非常扎实，描述极为详尽，而他的音色，啊，那真是美呀！他是列文涅的学生，完全继承了老式俄派那黄金般的声音。虽然不常演出，但他真是优异的钢琴家。然而，即使他是那么好的老师，我和他学了五年后仍然出现问题——我的手开始紧绷，无法真正放松。我18岁时自以为是霍洛维兹第二，结果在某堂课上我愈弹愈不对，左手臂痛到无法动弹，甚至得送医务室，这才惊觉问题严重。那时大家对此知识不足，没有什么医学研究，不太知道解决的方法。我向戈洛迪尼斯基求助，他也只能建议我放轻松，多做柔软运动。

焦：您后来如何解决这个问题？

奥：我很幸运遇到贵人。某天，一位住在我家附近的巴拉比尼女士（Olga Barabini）突然打电话来。她是老派欧洲人，出身富裕，家里挂满名画，能说五六种语言，上了年纪仍然美丽，在镇上显得极具异国情调，也带着老派欧洲人的骄矜。她说："我知道我不该打这通电话。我知道你在茱莉亚音乐学院学，但听说有些肌肉紧张的问题。"后来，她说了一句让我印象非常深刻的话"你不必付出那么大的代价以求杰出"，虽然我那时实在不知道她要说什么。后来我们见了面，而那一次见面，其实变成一堂四小时的钢琴课。

焦：您那时弹了什么？

奥：我弹拉威尔《斯卡波》（*Scarbo*）给她听。才弹了开头左手的三个音，她就问："你如何控制声音，如何连接这三个音？你的指法想法是什么？你怎么放你的手臂？怎样求得平衡？"这些问题我一概答不出，我以为她根本是个疯子！但那四小时中，我们仔细讨论《斯卡波》前三页的技巧问题，她讲解了关节与肌肉的运作，如何运用自然重力，手该如何运动，如何在琴键上移动……这实在太神奇了！从来没有人和我说过这些！总之，她能让钢琴家以最小施力取得最大效果。她也教音乐，教我如何塑造句法和控制音色，音乐不和技巧分开。

焦：她曾和谁学过呢？

奥：她在柯蒂斯和霍夫曼学过，后来与阿劳学，而她的方法主要来自阿劳，技巧源自老式的德国学派。随着钢琴击弦装置愈来愈重，那一派钢琴家知道不能再用以往偏重手指的方式演奏，必须重新思考施力法。同时，俄国学派也提出很好的见解，列文涅就讨论了如何运用自然重力，如何用手臂和全身来弹。他们面对的是同一问题而能殊途同归。我很幸运能得到巴拉比尼的指导，我也希望能和她学，但我是茱莉亚音乐学院的学生，这该怎么办呢？巴拉比尼从来没有收像我一样的学生，对我也很有企图心，只是她虽然傲气，但也理解现实，知道我必须待在茱莉亚音乐学院。她只要求我不要和戈洛迪尼斯基学她教过的曲子，因为会造成困扰和冲突。我总共和戈洛迪尼斯基学了七年，最后两年其实主要和巴拉比尼学。那两年我进步飞快，音色、技巧、句法等各方面都是，戈洛迪尼斯基非常惊讶，但完全不知道原因。

焦：为何您不和他坦白呢？

奥：那时私下和另一位老师学是非常伤人的事。茱莉亚音乐学院的

情况更特别，因为那里认为自己的钢琴部门是天下第一。好吧，或许还有一个莫斯科音乐学院能匹敌，但仅此而已。既然茱莉亚音乐学院有天下最好的老师，学生怎么可以或说怎么可能再去找其他老师呢？

焦：所以您只好继续留在戈洛迪尼斯基班上。

奥：但最后两年对我而言愈来愈辛苦。戈洛迪尼斯基声誉卓著，但对我帮助最大的是巴拉比尼，我实在不想让她持续藏在桌面下。另一方面，戈洛迪尼斯基的音乐诠释没什么弹性。他并不苛刻，但只会告诉你一种方法。当然，他用他的方法弹，那真是美极了，但我毕竟不是他。他的诠释没有错，只是还有其他可能。我那时非常困扰，但因为越战，我不能离开茱莉亚音乐学院：那时政府以抽生日的方式来决定兵源，而我的生日被抽得很前面，表示如果我不在大学念书，就得去越南。我既不想杀人，更不想被杀，所以一定要留在茱莉亚音乐学院，但我觉得必须要离开戈洛迪尼斯基。毕竟，我已和他学了七年，也该是换老师的时候了。

焦：但换老师不会伤害到戈洛迪尼斯基吗？

奥：这正是关键！我必须告诉你当时茱莉亚音乐学院校内的形势。当时钢琴老师中排名第一的自然是列文涅夫人。她不仅是茱莉亚音乐学院最有名的老师，更是全世界最有名的老师。她是列文涅的妻子，杰出的钢琴家。克莱本在柴科夫斯基大赛夺冠前，她已名满天下；克莱本得胜后，她声望更是如日中天，地位无可撼动。既然如此，那其他老师只能争夺第二名师的地位。那时竞争最激烈的就是戈洛迪尼斯基和马库丝夫人，后者在学校更摆明了要当列文涅夫人的对手。他们的战争已经颇为火热，不料学校还请来伦敦最著名的钢琴名师卡波斯女士，导致战况更为激烈。不过人算不如天算，卡波斯死得比列文涅夫人还早，而戈洛迪尼斯基和马库丝怎么也想不到，列文涅夫人最后活到96岁高寿。当她终于过世，他们也已垂垂老矣，没有精神体力去争什么第一名师了。

焦：所以，如果您去找列文涅夫人，天下第一的老师，戈洛迪尼斯基就不会损失面子。

奥：正是如此！而且我知道她有助教，而助教教法不见得和她相同，可见她对诠释较为自由开放，因此设想她能接受我和巴拉比尼学习的事实。我在1966年和1968年相继得到布索尼和蒙特利尔大赛冠军，已为戈洛迪尼斯基赢得很多光荣，我觉得是很好的时机，因此在蒙特利尔大赛后的秋天去找列文涅夫人。她当时已经90岁，很少出门，没听过我

弹琴但知道我是校内的明星学生。我到她家拜访，她用那有趣的俄文腔调说：“我知道你又得了大奖，你来找我学习真是我的荣誉。”实在是非常客气的前辈。我弹了肖邦《船歌》给她听，她非常高兴，为我鼓掌喝彩，“你真的有肖邦的风格、音色和弹性速度！弹得真是太好了！”我又继续弹了些肖邦、莫扎特和贝多芬，她都非常欣赏。看到她给予如此正面的评价，我就诚实地和她全盘托出我和巴拉比尼学习的事。

焦：她怎么看这件事？

奥：她说：“我不知道巴拉比尼女士是谁。我知道这种情况可能很棘手，我也知道学校不喜欢如此。不过，我可以接受你和她学，只要你不要同时和我们两人学同一首曲子就好。另外，我还想见见她。”

焦：真不愧是一代大家，这样有风范和气度。

奥：她真是很有智慧又很仁慈，不过巴拉比尼倒是不想见面。总而言之，这就是我成为列文涅夫人学生的前因后果。

焦：她的教学又是如何呢？

奥：她比戈洛迪尼斯基更有弹性，也更精明，虽然已经年老，耳力与头脑仍然敏锐。有次我弹一首贝多芬奏鸣曲，她说：“我知道你有自己的想法。不过你看看这里，贝多芬的设计是如何，但我没听到你这样弹。你有比贝多芬更好的意见吗？”我知道她是对的，但仍想为自己辩解，“没关系。你可以发明，可以创造，可以弹自己的想法。我只想确定，在你的想法成熟之前，你能真正了解贝多芬的想法，弹出他要的东西。”她总能用非常巧妙的方式让我学习。虽然上了年纪，她不是每堂课都教得很好，但我那时已经很独立，也能和巴拉比尼学习。和列文涅夫人学习两年后，我参加肖邦大赛；得奖后事业起飞，我也就离开茱莉亚音乐学院。

焦：1970年有柴科夫斯基大赛和肖邦大赛，当时列文涅夫人鼓励您参加肖邦吗？

奥：正好相反！她认为俄国学派喜爱音量恢宏、格局宏伟的风格，而这正是我的演奏。反观华沙，她觉得那里的人更喜爱法国学派，偏好节制风格，波兰人也把国家背景看得更重要。我如果去比肖邦，她担心波兰评审会把我当成一个得州牛仔。但我不同意她的看法。至少，就个人音乐发展而言，我想要参加肖邦大赛。柴科夫斯基大赛曲目和其他比赛差别不大，我也不会因为第一轮的巴赫弹得特别好而夺冠。但肖邦大

赛每轮都要计分，曲曲马虎不得，参赛者可能因为一首夜曲没弹好而无法晋级。我若还想参加比赛，我愿意参加肖邦大赛来磨炼自己，况且我一向都热爱肖邦。

焦：那届柴科夫斯基大赛钢琴组冠军克莱涅夫说1970年是列宁百岁冥诞，为了宣扬国威，当局希望每项冠军都是苏联人。不过苏联钢琴家在那届肖邦大赛表现特别不好，您有感觉到什么异状吗？

奥：那届苏联派了三位钢琴家，他们在一年前就被选出来训练，在苏联开了很多音乐会磨炼。他们到了华沙也被监视，根本被锁起来练琴。虽然他们弹得很好，我却可以感受到他们的疲惫、紧张和害怕。对西方参赛者而言，这次没得名还有下一个比赛，但对他们，得名与否是一生前途，甚至是国家荣誉。我觉得他们最后都被压垮了，一个个在舞台上崩溃。

焦：看来苏联可谓弄巧成拙。

奥：这是心态问题。我永远和学生们说“参加比赛不是为了要得名”。为了得名而参加比赛，最后也得名的，几乎不曾发生过。

焦：您说这句话大概不太有说服力——您可得到三个国际大赛冠军！

奥：但我其实也有输过，只是没把那个比赛放进履历表呀！就算参赛者胜券在握，谁能预料会发生什么事？可能水土不服生病了，或是母亲过世，这样谁能弹好？我知道人永远不可能控制一切，况且你又怎么知道谁是你的竞争对手？我参赛前其实很紧张，因为我看名单，苏联竟派了在1964年以19岁之龄勇夺伊丽莎白大赛冠军的莫古里维斯基参加！我听了他的拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》录音，真是精彩极了！他那么杰出，又有多年演奏经验，我想我可有大麻烦了！但我到了华沙，他却没出现。官方说法是他生病了，但我想真正的原因可能是政治问题：他那时变得“不正确”，苏联因此不派他参赛。当年如果他来了，局面可能很有趣，说不定我没办法赢……

焦：您太谦虚了！莫古里维斯基是非常杰出的钢琴家，但您不也是18岁就以拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》在布索尼大赛得到冠军吗？

奥：那是我15岁时戈洛迪尼斯基给的暑假作业。他说：“你如果现在学会它，不但一辈子不会忘记，也不会害怕演奏它。”我必须说他是对的。即使它困难得可怕，我现在完全不怕，也深爱这首协奏曲。

焦：回到肖邦大赛的讨论。我很好奇列文涅夫人的意见是否影响到您？

奥：坦白说，的确有一点。巴拉比尼在玛祖卡舞曲上帮助甚多。她有波兰犹太钢琴家尤娜丝（Maryla Jonas，1911—1959）的玛祖卡录音，从中整理出许多想法，也从图书馆找了许多舞蹈著作，分析演奏波兰舞曲、玛祖卡与圆舞曲的精髓。此外，她本来就精于肖邦，毕竟她可是肖邦名家霍夫曼的学生。我本来颇担心波兰人不会喜欢我宽广的演奏风格，事实证明他们颇欣赏，我的诠释没有引起争议，至今波兰仍常常请我回去演奏。

焦：当您展开国际演奏事业后，还继续学习吗？

奥：我从不停止学习，离开茱莉亚音乐学院后还是找巴拉比尼上课，只是不像以前频繁。1976年我在波士顿开大师班，指导学生弹肖邦第三号《叙事曲》，一位年长女士举手问："奥尔逊先生，你怎么看第二主题的踏瓣记号？"我那时只回答说这要视钢琴、音乐厅声响效果等因素而定。"错了！"没想到她竟然就从观众席跑到台上，开始弹起这一段！她带了肖邦手稿的印本，让我们看他本人的记号。即使如此行为称得上无礼，我必须说她的演奏真是美妙极了。这位女士是艾玛·沃尔佩（Irma Wolpe，1902—1984），作曲家沃尔佩（Stefan Wolpe，1902—1972）的第二任妻子。后来她成为我的老师，也是我最后一位老师。

焦：我很佩服您在面对这种粗鲁对待时仍能学习。她教给您什么？

奥：有些音乐家有很独到的杰出观点，但他们也就只有这些观点而已。艾玛完全不同，和她学习像是进入新的世界。在身体运用上，她教给我的技巧甚至比巴拉比尼更多！她有一套系统，演奏时能打开所有的关节，以最自然的反应传导身体能量。我们的手放松时并不是张开或握拳，而是处于两者之间。因此当钢琴家伸展手指，若能清楚知道下一个音在何处，便可在不用力的情况下借由手指自然收缩的力量演奏那个音。艾玛这套方法来自"亚历山大技巧"的创始者亚历山大（Frederick Alexander，1869—1955）本人。她1939年住在巴勒斯坦时认识他，学习了他的技巧并应用于钢琴演奏。她说钢琴演奏像是舞蹈，是一连串应用的动作，朝未来移动。当你弹下第一个音时，你已经把声音释放到未来……

焦：我看钢琴技巧讨论的书，总是不完全理解其中放松（relax）的观念。如果真的强调全然放松，又如何塑造音色和句法？毕竟所有

的“塑造”都必须借由“紧张”来达成。

奥：一般所谓的“放松”其实是误导，真正的描述该是“紧张与松弛间的动能平衡”，就像心脏在一瞬间打出血液又立即收缩的运动一样。如你所说，之所以会有紧张，那是因为钢琴家想要做音乐，但多数演奏者让身体承受紧张却没有弹出效果，或是以不必要的紧张弹出效果。无论钢琴家来自哪一学派，让琴键下压的力道都是五十五克。无论演奏多大的声音，凝聚多大的力气，都必须在击键后立刻释放能量。她说：“俄国学派有极为清晰准确的触键，非常个人化的音色，但往往无法释放紧张。德国学派运用放松、自然重力的施力法，能得到深而宽广的声音，却无法弹得清晰。我们则要两者兼备！”光是放松并不够，重要的是能量在移动时的平衡，就像气功或太极拳一般。身体充满能量，演奏时要知道如何传递能量，让能量自由。如果我们不能让能量自由，那么不只是手指或手臂无法自由，心和耳也无法自由。心和耳不自由，情感和听觉就会疲倦，也就无法演奏出好音乐。我和阿劳学习时，他也是观察我何时积聚过多的紧张，要我适时释放。你必须和乐曲一同呼吸，特别在当你演奏一个极为强大的和弦时，你必须在弹奏时吐气，让身体释放能量。

焦：很多钢琴家似乎已经习惯紧张。

奥：的确，而且很多很好的钢琴家都是如此。紧张没什么不好，但很多人是自己和自己对抗。有人能一直对抗到老，但若能演奏得更合理，更配合身体，不是更好吗？学习这一套方法，我不是使自己柔软，而是我变得柔软，我的手能够做更宽广的伸展，幅度连我自己都惊讶。演奏特别困难的内声部，手指的柔软与自由实为关键。

焦：关于您的老师，最后请您谈谈阿劳。

奥：巴拉比尼在1940年代末至1950年代初和阿劳学过，我15岁时她就带我去他的音乐会。我对他印象很深，其演奏和当时诸多名家都不同，有很自然的放松手法。其实我在1967年就弹给他听过，他对我印象很好，但没和他上课。后来在1970年代初他听了我在慕尼黑演奏勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》，之后到后台恭喜我。我和他约了隔天详谈，后来展开和他的学习。我和阿劳共学了1973年和1974年两个夏天，每次都有十到十二堂课，总共学了勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》、贝多芬《第一钢琴协奏曲》与莫扎特《第二十四钢琴协奏曲》和舒曼《升f小调奏鸣曲》。他不收我学费，课极端密集，是我上过最完整也最丰富的课。他什么都说，包括技巧、分句、呼吸、诠释、指法、音乐想法与哲学思

考，简直无所不包。最惊人的是他能观察并了解我的一切，再小的思绪或动作都逃不过他的法眼。他的音乐像是巨大的音乐之流，深思熟虑又浑然天成，如此美学也影响了我。他上课从不示范，也不相信示范，因为他觉得学生都会模仿，但不见得能真正了解。阿劳总是要我确实了解，才会进入另一个话题，确实是极为了不起的音乐家。不过说到和阿劳上课的两个夏天，我其实在茱莉亚音乐学院时期就有过类似经验，而你大概猜不到给我上课的人是谁。

焦：这是怎样的故事呢？

奥：那位钢琴家到卡内基演出，家父不只为全家买了票，演出后更兴奋地到后台和他致意。一聊之下，发现他太太是冰岛人，来自瑞典的家父就用北欧语言和她开心聊天，最后这对夫妻更接受家父邀请，隔天来我们家做客。当他们到家里，趁我父母准备晚餐的空当，这位钢琴家听我弹了一个小时，当下就给了很多建议。那顿晚餐——唉，说是晚餐，其实是上课！无论聊什么，他总会回到我的演奏，说哪边如何可以更好，哪边可用不同指法或踏瓣。最后他说，明年七月他会到迈阿密音乐节演出两周，希望我也去拜访，他愿意抽空听我弹。

焦：您去找他了吗？

奥：去了，还去了两年。我从没想过会在艳阳高照的夏天到迈阿密，更没想过到了迈阿密不是享受沙滩，而得在琴房苦练。在迈阿密的每一天，他都花两个小时指导我，一次十余天下来，等于就为我上了二十多小时的课，而他没有收我一毛钱。那时我还没参加布索尼大赛，没有任何头衔，就只是个学生，他却愿意如此帮助。等到几年后我自己也成名了，演奏行程和他一样忙碌的时候，我才体会到只因爱才惜才，就愿意付出五十多个钟头的免费课，这是对音乐何其大的奉献啊！

焦：后来你们有保持联络吗？

奥：有，他之后也成为指挥，我们还一起合作演出。他叫阿什肯纳齐，我想我不需要多介绍吧！

焦：这个故事实在太美好了！对美国而言，阿什肯纳齐当然是苏联学派的顶尖代表，而您后来也成为美国钢琴家的代表。从您的角度看，您认为有美国风格或学派吗？如果有，您如何描述这种风格？

奥：美国风格的确存在，但它也随时代改变。“二战”后的美国钢琴家，像卡佩尔、伊斯托敏、贾尼斯、格拉夫曼、弗莱舍、布朗宁（John

Browning，1933—2003）等等，我觉得他们受到的国际影响比我们这一代少，因此比较有美国风格。虽然那时美国音乐学院中的老师几乎全是欧洲人，但他们所受的时代影响和我们不同。一如霍罗维茨（Joseph Horowitz，1948—）的观察，RCA唱片的三位音乐家——托斯卡尼尼、霍洛维兹和海菲兹，他们那如电流般的演奏风格、现代式的艺术观、强大的演奏力量，正好反映了美国工业化、欣欣向荣的时代背景，两者互相交融而成为影响一整个世代的风格。当然，贾尼斯和弗莱舍的艺术个性相当不同，但他们都有那种风驰电掣的锐利感。但到了我的世代，如我、彼得·赛尔金（Peter Serkin，1947—）、艾克斯（Emanuel Ax，1949—）、普莱亚等等，你很难说我们有相同的演奏风格，或是从我们的演奏中辨认出美国风格，但我也不知道这种转变是如何形成的。

焦：身为美国钢琴家，您如何看音乐传统和音乐家之间的关系？

奥：在我成长的年代，“感谢”俄国革命和纳粹，美国其实拥有极佳的音乐环境。美国钢琴家可以说“没有传统”，但也可说“更为创新”。伟大传统也可形成巨大的障碍，如果不经思考，传统很快就会腐朽。另外，我们其实不应过分强调国家学派或传统。比方说肖邦是波兰作曲家，但他就像莫扎特、贝多芬一样，更是属于全世界的作曲家，人们会以不同“腔调”演奏他。当我演奏肖邦，我是以我多年的心得、学习和感受来演奏，而不是试图以“波兰风格”演奏，我也不知道什么是“波兰风格的肖邦”——我在肖邦大赛时就观察到，即使在波兰，对于什么是“波兰风格的肖邦”也有好多说法，就像在布拉格人们争论德沃夏克该如何演奏一样。我们可以从这些争论中学到很多，但也该知道这其中没有绝对的真理。

焦：但许多作品，由于复杂与深刻，传统的确可以帮助音乐家快速形成诠释，像是贝多芬《第四钢琴协奏曲》和李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》。

奥：美国钢琴家在此确实比较吃亏。就以贝多芬第四号为例，我到快30岁和阿劳上课时，才知道第二乐章有“奥菲欧安抚野兽”的比喻，而这是多么好的比喻！但我之前不知道，并不表示我不知道贝多芬的音乐。我们可以用各种方式和故事去解释这个第二乐章，唯一不变的是作品本身。托斯卡尼尼也曾面对这个问题。当时许多德国音乐家不能接受他的德国音乐，他们认为他的诠释是意大利式——其实不是，他是现代式。有次托斯卡尼尼被问到贝多芬《英雄》交响曲，他说：“有人说这是拿破仑，有人说这是贝多芬自己的故事，有人说这是贝多芬告诉他学

生的意见，有人说这是贝多芬告诉他学生，他学生又告诉他学生的意见……然而我的诠释直接来自贝多芬告诉我的——活泼的快板（Allegro con brio）！”这是非常好的观点，当然，也不会是唯一或最好的观点。托斯卡尼尼也继承了许多传统，而许多“现代式”演奏，往往在清除画作斑点时也破坏了原作色彩，抛了洗澡水也丢了孩子。没有任何一种观点是绝对或完美的。

焦：那您的诠释哲学是？

奥：音乐的意义，最终只能是音乐。我对乐曲的思考以乐曲本身为主。这不是活泼的快板，也不是拿破仑，而是看乐曲的创作素材和作曲家的思考逻辑。举例而言，有次我教学生弹贝多芬《热情》奏鸣曲。她弹得很平板，我当然可以请她弹得对比性强一些，但我没有，我告诉她音乐的道理。比如说第一乐章第16小节，贝多芬重回开始的第一主题，但他做了什么？他用和弦把自己的音乐素材打烂！我不管你说这是暴风雨、是谋杀、是愤怒，总之出现在乐谱上的是暴力，音乐的暴力，破坏原旋律素材的暴力。我不管这学生要怎么想象，如果她不能表现出这音乐暴力的意义和破坏原素材的设计，那演奏就不能说是妥当。另外，我们不能只看这一段就决定音乐的个性，必须要看全局。第35小节第二主题出现，但这第二小节的性格和第一主题相同，可是到了第51小节，虽然手法不同，但贝多芬再度破坏这个素材。随着乐曲进行，主题和破坏这两股力量逐渐合而为一，在不断冲突中前进。借由分析素材之间的关系，我们可以接近作曲家写作此曲的想法；掌握这个想法，可以让我们表现出正确的诠释。

焦：不过若所谓的传统或学派见解直接对作品素材提出意见呢？以普罗科菲耶夫《第七钢琴奏鸣曲》第三乐章为例，有人说其七拍子的设计其实是模仿斯大林说话，所以不能被演奏得太快。

奥：我没有听过这个说法，但觉得很有趣，也有可能因此改变我的诠释。我对诠释持相当开放的态度，如果某人有很强的意见，又能表达得透彻完善，那就是有说服力的演奏，我也能够欣赏。里赫特就是如此，有时会用极其缓慢的速度演奏。我第一次听他弹舒伯特《降B大调奏鸣曲》（D 960），第一乐章一开始，我想：“这是什么速度呀！”可是过了两分钟，我仿佛身在另一世界，一个美得无法置信的世界！即使他用了那么不寻常的速度，音乐素材并没有被扭曲，演奏一样行云流水。或许对他而言，他反而是全然客观的，根本没加任何意见。这也是音符不是音乐的道理。诠释该是创造性的。当拉赫玛尼诺夫弹肖邦，他

做了些改变，但他弹来是那么美丽、那么具有说服力。他以一位大钢琴家和大作曲家的身份说话，说得漂亮至极。回到你的问题，我的确发现许多熟识作曲家本人的演奏家，在演奏其作品时显得特别有自信或有神采。这些作曲家的作品成为他们生活、生命的一部分，他们演奏时不只是说作曲家和作品的故事，也是说他们自己的故事，听众也能立即注意到这种不同。所以我想生活在苏联，认识普罗科菲耶夫的音乐家，的确会提出贴近他们生活的诠释。那不只是音乐，更是共同记忆。

焦：所以演奏当代音乐就更重要，特别是能和作曲家直接讨论。

奥：我真的从与作曲家的合作中学到很多。有次我为某作品首演，当中有段八小节极其困难的不等分强奏和弦，我练了好久才学会。结果作曲家听我弹了之后，竟把那段全改成弱音断奏！

焦：那不是白练了！

奥：我觉得被整了，立即兴师问罪，怎知作曲家说他并没有改："那八小节，其素材的运用是作为一段暴力对比，结构上的意义也是对比。如果我要强调这个对比，我可以大声疾呼，也可以小声以引人注意。我听了你的演奏，觉得改成弱奏效果会更好。因此就音乐的意义而言，我并没有改变。"我对于诠释也采这个态度。许多人认为贝多芬的作品改不得，但只守住死的记号并没有意义，重要的是了解并表现音乐的意义。比方说音乐中的渐强，绝对不只是单纯音量增加，而要看它在乐曲中的意义：那是旋律语气的强调，还是段落间的桥梁？那是戏剧性、紧张的渐强，还是快乐、放松的渐强？同样是渐强符号，意义不同，表现也可以完全不同。我以前听拉赫玛尼诺夫演奏自己作品的录音，总觉得他不照乐谱，但我现在再听，才知道他所做的一切都没有破坏作品的意义。就谱面记号而言，他确实改了；就音乐意义而言，他并没有改变。

焦：一般爱乐者常会困惑于明明是同一首乐曲，为何音乐家可有那么多不同观点。但若能认识作品，就会发现"不同"往往只是铜板的两面。

奥：作曲家的指示就像食谱，用意不是要你每次都只能用相同步骤烹饪，而是指示这道菜该尝起来如何。各地音乐厅和钢琴状况都不同，像肖邦、李斯特、拉赫玛尼诺夫这种熟知各类钢琴，也有丰富演奏经验的作曲家，不会只为一种钢琴和音乐厅设计踏瓣和音乐表情。正确解读他的指示，接下来演奏者就该因地制宜。

焦：说到肖邦，您不仅是肖邦大赛冠军，也是首位以一人之力录完肖邦所有钢琴独奏、协奏、重奏与伴奏的钢琴家，实在要请您好好讨论他。首先，可否为我们谈谈您的全集计划？

奥：我在1970年代为EMI录了许多肖邦，但那时并没有录全集的想法，到80年代末才有美国唱片公司提了这个计划。我其实考虑再三：我很爱肖邦，但我是否爱所有的肖邦？毕竟我不愿这套录音只是让人放在图书馆的收藏，希望为每一曲都提出深刻想法。最后我花了十年时间完成，绝大部分的曲目我都曾在现场演出过，有实际以它们和听众沟通的经验，希望大家喜欢。

焦：我认为这是最杰出的一套全集，即使是冷门作品，您也弹出精彩见解。

奥：那是因为肖邦律己甚严，没出版过什么不好的作品。就以作品1《c小调回旋曲》来说，这首其实很有心机，光是开头就在玩弄听众，你根本不知道那是几拍。类似设计也出现在《e小调钢琴协奏曲》的第三乐章，这就是为何钢琴登场时会有那些重音——作曲家终于告诉你，现在是几拍。这是很高级的趣味。也因为他对自己这样严格，即使有些曲子我到现在都有所保留，例如第三号《即兴曲》，我相信肖邦必然有其道理。

焦：还有什么肖邦作品您有所保留的吗？

奥：若要吹毛求疵，我心里对《第三奏鸣曲》终乐章也有点疙瘩——当然这是了不起的音乐，但我觉得肖邦在此似乎太想要写出伟大的音乐，以致结果反而有点不自然。

焦：您觉得它是一首塔兰泰拉舞曲吗？

奥：我没这样想过，但被你一说还真的像，特别是肖邦《大提琴奏鸣曲》的结构与写法都和《第三奏鸣曲》很像——第一乐章高度对位化、第二乐章是诙谐曲、第三乐章慢板、第四乐章——至少大提琴奏鸣曲是明确的塔朗泰拉。这是肖邦晚期对奏鸣曲的新观点，我相信他一定有其坚持之处。

焦：李斯特曾尝试想要改编这个乐章，不过不知道是未完成或乐谱遗失。

奥：如果有，那真的太有趣了。肖邦的个性和李斯特非常不同，可

是在这个乐章和《幻想曲》中他突然变得像李斯特，成为公众演说家，完全对群众讲话。如果李斯特想改编它，我完全可以理解。

焦：您钻研肖邦四十余年，可否为我们分析为何他这样受欢迎？

奥：肖邦大概是唯一不曾过时，而且得到普世广泛喜爱的作曲家。我想这其中关键，在于他完美融合古典与浪漫。他熟知巴洛克与古典乐派技法，但以古典精神与技法创造的，却是最深刻浪漫的音乐。也因如此，无论在作品中说什么，他都能保持平衡，让人易于接受。舒曼就不是如此：他在艺术中看见人性深渊，甚至不怕纵身于内心魔性。我不是说舒曼的音乐不好，而是这说明了为何他许多作品至今难以理解，甚至大家也不愿理解，就怕召唤出那些无法收拾的魔性。肖邦音乐中也有黑暗与魔鬼，但总在掌控之下。论及情感收放，他堪称举世无双，我认为这也是他最迷人、也最受佩服之处。

焦：这其实也说明了诠释肖邦的难处。

奥：弹肖邦如果失去古典精神，那会变得滥情夸张或华丽炫耀，这令人作呕；要是仅以古典句法平铺直叙，那也难以忍受。但要同时掌握这两者谈何容易，况且他还有不折不扣的革命性。肖邦在世时所受到的最大批评，就是认为他不擅结构，连舒曼都无法理解他的《第二钢琴奏鸣曲》。现在我们却可看清，这部作品的结构何其紧密，环环相扣到没有任何多余的音符。此曲的大胆不只吓坏了当时乐界，连今日听众也仍深受震撼，可见其创造力是何其强悍。

焦：您怎么看贝多芬对肖邦的影响？

奥：影响肖邦最大的当然仍是巴赫、莫扎特与美声唱法和歌剧，但他笔下太多作品显示他对贝多芬十分熟悉。比对《革命》练习曲最后一段和贝多芬《第三十二钢琴奏鸣曲》第一乐章结尾，或比对《幻想即兴曲》与贝多芬《月光奏鸣曲》第一、三乐章，很难说这之间仅是巧合而已，更不用说《第二号钢琴奏鸣曲》发展部的写作技法，堪称“贝多芬第三十三号钢琴奏鸣曲”，而肖邦教学生弹贝多芬《第十二钢琴奏鸣曲》，一首同样把送葬进行曲放入奏鸣曲的作品。不过他们的手法还是不同。贝多芬是建筑大师，在音乐里营造巍峨伟构。肖邦的结构却比较“有机”，他的音乐像是树木或花朵，枝叶自有规律，但结构毕竟不同于教堂或岩石。这也是他最特别之处。贝多芬的身影何其庞大，逼得下一代作曲家都必须做出回应。门德尔松、舒曼、李斯特、柏辽兹、瓦格纳，任谁都必须回应贝多芬所立下的成就与挑战；唯独肖邦，他隐藏贝

多芬对他的影响，寻找新方法绕开这座大山，走出自己的路。这是个性使然，或许也因为他来自波兰：肖邦是第一位出身当时文化主流之外，却能改变整个欧洲音乐的旷世奇才。

焦：表现肖邦的手法代代不同，差异之大可谓南辕北辙，您如何看这些不同观点？

奥：在我学习过程中，肖邦在纽约可说是两大巨擘的天下：一是音色高贵温暖、风格雍容大度的鲁宾斯坦，另一是宛如魔鬼降世、音乐紧张刺激至极的霍洛维兹。他们弹出完全不同的肖邦，但你能说谁是“对”的呢？就像我们能从正反两面探求真理，他们让我知道肖邦作品就是伟大在诠释的无限可能。以前的钢琴家多采取自由心证，现在的诠释主流则是尽可能忠于原谱。我当然认为演奏家该认真研究作品，忠于乐曲也忠于作曲家，但肖邦也是一位在作品中邀请演奏者提出个人想法和情感的作曲家，你没办法演奏肖邦却无动于衷。更何况如果能掌握到肖邦的音乐语言与结构特色，就应当知道其音乐容许自由。一如李斯特对弹性速度的比喻，好的音乐家会分辨出肖邦作品中的根干和枝叶，而个人情感就如风吹树木：枝叶会自由摆动，风的强弱方向会带来不同摆动，根干却不会因而动摇。

焦：肖邦当年一有新作，就交由法、德、英三地出版商发行，但他给的抄谱和订正不一定每次相同，甚至连错误也不见得发现。这些不同不只是表情记号，有时还包括音符。您钻研肖邦乐曲时，是否曾对此感到困扰？

奥：当时，甚至到现在，许多人都因此批评肖邦作曲不一致，可是我认为这些不同其实告诉我们，肖邦不认为创作是“完成的过程”。如果审视这些不同处，我们会发现他的不一致其实很一致，因为它们都出现在乐曲容许不同可能之处；对于关键核心，他倒不会拿不定主意。肖邦和勃拉姆斯都是创作过程千锤百炼，严苛对待自己作品的人。勃拉姆斯生前就仔细把所有草稿尽数焚毁，所幸肖邦遗言虽也交代要烧毁所有未出版作品，但他毕竟没有亲自为之。我实在感谢他的姐姐最后保留它们，不然我们会损失多少宝藏！

焦：但肖邦也常在同一旋律反复出现时刻意变动细节，特别是乐句连结法常有些微调整。您认为钢琴家该如何解读？

奥：我认为他是借此告诉钢琴家，乐句可有哪些不同表现方向，而不是演奏者就必得按照他的写法照本宣科。根据所有记载，包括肖邦自

己所言，都告诉我们他的演奏“不会两次一样”。但不一样是如何不一样？若把乐曲比做房间，那肖邦是换了家具，还是改了灯光？好的灯光师只要稍微改变，就能让气氛为之一变，许多肖邦乐曲中的细微不同也是如此。另外，肖邦是掌控听众心理的大师。他常在戏剧化转折后，纹风不动地回到原先乐段，但你能弹得一样吗？接在悲剧后的笑话怎可能还是笑话？无论是演出者或听众，甚至乐曲本身，都会因为先前的转折而发生变化，诠释者当然也必须回应如此改变。

焦：那么肖邦诠释必须在演奏前就设计好一切啰？

奥：是也不是。因为他还有一个奇妙特色，就是虽然乐曲写得严谨，却永远容许即兴。在许多关键转折，无论之前沙盘推演多少次，钢琴家还是要到弹奏当下才能真正决定，而那可以有无限可能。如果我的心当下告诉我的，和我的脑先前想的不同，那我会顺着情感而非理智。我想正是这种无以言说的“情感自由”，让他的音乐难以表现又迷人至极。有人问霍洛维兹，为何他可以把肖邦某首玛祖卡弹得那么好？“这没什么”，他回答，“我不过是花了一辈子研究而已。”我想这真是音乐家一生的功课。

焦：我听您的《c小调夜曲》（Op.48-1），第一次录音您重回开头主题时按照乐谱指示，速度快上一倍（doppio movimento），但第二次您就没照乐谱而以慢速演奏。这大概是您全集中违背乐谱指示最大的地方了，这是怎么一回事呢？

奥：啊，这非关即兴，而是理智与情感打架的例子。我其实情感上一直没办法接受用快一倍的速度重现主题，但为EMI录音时还是照做了。当我再度录制时，我就决定即使会被骂，还是得听我心里的声音，用我的速度演奏。

焦：不过您并非只是用慢速弹，为了这个速度可有一番缜密铺陈，对我而言是相当有说服力的诠释。您的录音也有巧妙的踏瓣使用，请问您如何看他的踏瓣设计，特别那是为一个半世纪以上的乐器写的？

奥：肖邦许多踏瓣的确“吓人”，但我的经验是绝大多数都能适用于现代乐器，因为他实在太了解钢琴。不过我想重点仍在正确了解他的用意。他的踏瓣有时会故意混合不同和声，放任音响延长，这就表示他的确希望那一段听起来不那么清楚，无论你弹19世纪上半叶或是21世纪初期的钢琴皆然。但为何要让声音不清楚？他在前后做了什么？“不清楚”并不必然意味“浑浊”，钢琴家还是可以弹出明确线条而只是让背景

模糊。他的踏瓣也有很多层次，常是告诉演奏者阳光和云影必须同时存在。云虽不停在变，作曲家想要的光影效果却很清楚。这像是印象派绘画，色彩可以自成意义，不必然附属于物件。肖邦的音乐完全指向如此艺术，他是德彪西与拉威尔音乐上的父亲。

焦：您认为肖邦最被人忽视的面向在哪些地方？

奥：大概是世人多半未能认清他前卫的和声。他的和声应是贝多芬与瓦格纳之间最革命性的手笔。瓦格纳所掀起的风潮大家都清楚，但当年可是李斯特将肖邦作品介绍给瓦格纳。从肖邦《船歌》等作品中我们也可轻易看出，瓦格纳从肖邦那里学到多少东西！

焦：这正反映了世人对肖邦的误解，以为他只是甜美的沙龙音乐作曲家。

奥：连专业人士也常宥于偏见。以往不少乐谱编辑居然更改他的和声，因为他们无法把他的美丽音乐和激进想法连在一起。我就看过校订者自以为聪明地写道："如此野蛮的声音绝不可能出于这样文雅高贵的作曲家，肖邦的笔在此一定睡着了。"不，肖邦清醒得很！他就是要那样的声音！

焦：肖邦几乎只为钢琴写作，您觉得这算限制吗？

奥：一点也不。除了和声，肖邦在音乐史上最大的成就，就是彻底发挥钢琴的表现可能，并让音乐和乐器合而为一。这也就是他的钢琴曲难以改编的原因：虽然旋律依旧，脱离钢琴的肖邦乐曲再美也不会比原作出色，就像黑白照片其实可比彩色照片有更丰富的"色彩"一样。

焦：但以创作角度而言，他的音乐是否有限制？

奥：有，但这并不是批评。有些艺术家，像莎士比亚或莫扎特，他们的作品惊异地呈现人生百态，仿佛活过各种人生。贝多芬没有莫扎特那样宽广，但也广到几乎涵盖了人性人情的各个层面。肖邦则没有如此广度。这大概是他的艺术个性和人生经验使然，但他一样是深刻伟大的诗人。我只能说虽然肖邦写作题材不够宽，作品本身仍是广阔深邃，无损其地位。

焦：以您的演奏经验，加上曾担任2015年肖邦大赛评审的观察，现今肖邦演奏最大的毛病为何？

奥：综合先前的讨论，我想一是太过浪漫：弹得感伤滥情，失去作

品中的平衡与古雅；二是太过夸张：肖邦常在旋律线中放置重音以表现语气，许多人弹得造作，破坏应有的自然；三是太过简单：肖邦不是“右手作曲家”，他有很丰富的和声色彩和纹理层次，晚期更有复杂暧昧的对位写作，绝对不是强调主旋律就好；四是太过快速：有些人认为技巧可以和音乐分开，于是抒情处很用心，到了技巧困难处就一味拼搏，弹得像机关枪扫射。我每次听到这种演奏，都怀疑演奏者是否真心喜爱肖邦。即使在那些华丽展技的段落，肖邦一样写了精彩的音乐，大句法中有小回折，更有细腻幽微的情感和色彩。快速往往只是意味快速，为什么不能好好呈现那些妙不可言的和声与光影呢？如果真爱肖邦，难道不该挖掘他更丰富的美？

焦：对有心想弹好肖邦的人，您可否也给一些具体的建议？

奥：我常给的建议，是用双手演奏肖邦乐曲中的困难段落，特别是左手部分。大家弹不好，多半是因为技巧障碍毁了音乐想象。如果练习时用双手试弹，当技巧困难消失，你就可以听清楚音乐有多么丰富，也会知道要追求什么样的音乐。有了目标，自然会找出练习之法。

焦：实在感谢您慷慨分享如此丰富的见解。我知道您有语言天分，能说英语、德语、法语、西班牙语、意大利语、瑞典语，甚至波兰语。这是否也和音乐有关？

奥：我学习新语言的方式，常常就是聆听。我听不是为了要了解意义，而是让自己习惯那个语言。习惯后，我觉得人脑就能找出新语言与我原本会的语言之关联，然后就像译码一样破解它。换句话说，这就是声音、意义与关联性。我第一次听现代音乐是我10岁时听巴托克《第一小提琴奏鸣曲》。我之前从没听过类似作品，也没人告诉我有如此音乐，所以当演奏者开始演奏，我竟然不由自主地大笑，笑到家母必须把我带出音乐厅。然而，我长大后再听此曲，它就完全不像是某种外国语言，所有旋律都变得合理了。我14岁第一次听《大地之歌》。那时我刚进茱莉亚音乐学院不久，是非常严肃的小孩。我知道这是马勒的重要作品，非常认真聆听，可是我完全不懂。过了三四年当我听过马勒其他作品，再回来听《大地之歌》，我不但能了解，更深深爱上它。音乐和语言一样，都是声音和意义之间的关系，我想这两者之间的确有学习上的连接。

焦：您大概是当代曲目最广的钢琴家之一，我很好奇在演奏过这么多作品后，您看到什么？

奥：怎么说呢……还是以肖邦为例吧！当我弹过他所有的钢琴作品，我发现我得到一种独特的亲密感。我不是在演奏肖邦，而是他已成为我生命的一部分。当我开始学巴赫《哥德堡变奏曲》，那是极大挑战，特别是我并没有弹很多巴赫。但在准备过程中，我发现我各方面都进步了，至少我的听觉变得更敏锐，因为我必须要掌握四个声部。借由能力的提升，虽然作品还是艰难，对我而言却逐渐变得容易。不只巴赫变容易，肖邦也变容易。我2005年首次在韦尔比耶音乐节（Verbier Festival）演奏贝多芬全部的钢琴奏鸣曲。他的钢琴语言常有奇特甚至别扭的乐句，加上强烈的对比，对钢琴家来说其实并不舒服。但当我弹他的作品愈多，我发现这一切开始变得自然且合理。贝多芬可以像神一般高高在上，但有很多时候，他也温柔而温暖，甚至清澄透明。当我演奏愈多作品，愈能知道作曲家的各个面向，也愈能接近他们的真实性格与人生。当我不再以刻板印象看作曲家，也就不会以刻板印象看世界。

焦：在访问的最后，您有没有什么话特别想和读者或是年轻音乐家说？

奥：我想回到你前一个问题。在演奏过这么多的作品后，我看到什么？我想说的，是借由作曲家的作品，我得以进入到我自己无法进入的世界。比方说，我相信绝大部分的人都不可能有近似于李尔王的生活经验，但当你是演员，借由扮演他，你却可以进入那个世界。无论是莎士比亚还是贝多芬，这些人的作品都呈现出他们对人性的深刻观察。借由了解他们的作品，我们不只能够看得更多，还能将他们的所见所闻内化成我们自己的经验。然而，如果想达到这一点，前提是演奏者必须谦卑虚心，也必须有耐心。不要害怕你不能和贝多芬一样深刻，只要你能正确照着他的指示，诚心探索，就能发现那连自己都未能想过所能达到的深刻境界。“谦虚而有耐心”，这是我想和大家分享的。

奥蒂茨

Cristina Ortiz, 1950—



1950年4月17日生于里约热内卢，奥蒂茨4岁开始学琴，15岁至巴黎和传奇名家塔利亚菲罗学习。她于1969年赢得第三届范·克莱本钢琴大赛后至柯蒂斯音乐学院和赛尔金学习。奥蒂茨的演奏热情奔放，曲目宽广多元，更致力于罕见曲目与推广巴西音乐，录制魏拉—罗伯斯等作曲家的众多经典，让世界了解巴西与南美独到的音乐文化与风格。除了是杰出的独奏家和室内乐演奏家，近年来奥蒂茨亦发展独奏兼指挥的协奏曲演出，和布拉格室内乐团与伦敦室内乐团皆有良好合作成果，深受听众喜爱。

关键字：塔利亚菲罗 范·克莱本钢琴大赛（1969年） 赛尔金 音色 踏

瓣 魏拉—罗伯斯（作品、诠释） 《肖罗曲》 自由精神 肖邦 巴西文化

访谈时间、地点：2005年9月，香港

焦元溥（以下简称“焦”）：可否请您谈谈早期学习？

奥蒂茨（以下简称“奥”）：我父亲弹钢琴自娱。他原想当指挥家，最后却成了工程师，但始终热爱音乐。我上面有四个哥哥，还有一个弟弟；家父一直想要一个女儿，也希望女儿能喜爱音乐，而我也真的喜爱。所以我两岁就开始弹琴，到了4岁则和他的好友鲍尔女士（Dirce Bauer）学琴。我还没出生时，家父就曾和她说：“如果这一胎是女儿，而她想学钢琴，我就带她来找你。”从此之后，我的生活中就充满了音乐与钢琴。我8岁进入里约音乐学院，15岁在全国钢琴比赛中得到冠军，获得奖学金到巴黎和传奇前辈塔利亚菲罗学习。她在巴黎有自己的学校。

焦：您在里约的学习是属于欧洲式的技巧吗？

奥：鲍尔女士是生在巴西的俄国人，演奏技巧是传统的俄国学派。我数年前听到她的演奏，大感惊讶——虽然我只和她学了四五年，而且是从4岁到8岁，但我看到她竟宛如看到我自己。我们的手极其相像，施力法、触键法也都相同。当年她启发了我对音乐的喜爱，我非常感谢。我在里约音乐学院与加萝（Helena Gallo）女士学习，她当年在巴黎是菲利普的学生。

焦：您如何认识塔利亚菲罗的？那时到巴黎没想过要进巴黎高等音乐学院吗？

奥：塔利亚菲罗常回巴西演奏并指导学生，因此我在比赛之前就上过她的大师班，弹了肖邦第四号《叙事曲》等比赛曲目。几个月之后，我赢了比赛。那时我根本不知道有谁可找，就想到她。

焦：她是怎样的演奏家和老师？

奥：她是非常自由、非常好的人，受科尔托影响甚大。她最擅长的是浪漫派音乐，我和她学了很多肖邦与舒曼，她的法国曲目和西班牙曲目也是顶尖。塔利亚菲罗是音色、声响、句法与呼吸的大师，当年她所教的，如今正是我对钢琴演奏的想法。她认为钢琴曲都是管弦乐曲；她要我们知道哪里是长笛，哪里是大提琴，哪里是铜管，然后用这些乐器

的音色和句法来表现作品，在音乐中自由呼吸。

焦：之后您很快就在范·克莱本钢琴大赛得名，还是以19岁的稚龄夺冠。可否谈谈那次比赛？

奥：我很高兴我不再是唯一得到范·克莱本大赛冠军的女性钢琴家了！在科恩（Olga Kern，1975—）得到冠军之前，太多人提到我都不忘加上一句“范·克莱本大赛唯一的女冠军”。拜托！男钢琴家和女钢琴家根本没有分别，我们都是钢琴家。我不知道为何人们要特别强调“女”钢琴家。

焦：但想到一名19岁的女孩能在决赛毫无惧色地演奏勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》，还是让人颇为惊讶。

奥：这也没错，而且我是“年轻的”19岁。现在的19岁小孩比我们那时成熟多了。我到巴黎时还非常小，需要人照顾，我父母后来也都搬到巴黎照顾我。不过我年纪虽小，却累积了很多曲目。塔利亚菲罗的教法是大师班，所有学生都要弹给她听，她也示范演奏。我很爱这种上课方式，因为我可以从她的演奏中学到很多，也能从其他同学的演奏中听到各种曲目。我求知若渴，听到了什么动人作品，就立刻买谱回家练。我到现在都是这样，拿到谱就弹完，一本一本弹。我大概是在十六七岁的时候，听到同学演奏勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》。我立即深受震撼，马上买谱来练，回里约时也和乐团合作此曲。直到今日，勃拉姆斯都是我最爱的作曲家之一。当时范·克莱本钢琴大赛要求参赛者准备四首协奏曲，我准备了贝多芬第四号、勃拉姆斯第一号、普罗科菲耶夫第二号与拉赫玛尼诺夫第一号。

焦：四首协奏曲！这真是太夸张了！

奥：而且普罗科菲耶夫和拉赫玛尼诺夫都是为比赛新练的！所以每当我听到学生抱怨比赛曲目太重，我都拿我的例子来“安慰”他们。不过主办单位最后只选一首，于是我弹勃拉姆斯第一号，因为之前已和乐团合作过。

焦：您赢得范·克莱本钢琴大赛后，是否就有很多音乐会？

奥：完全没有！我的运气非常不好。在我之前是由鼎鼎大名的鲁普赢得冠军，但他回莫斯科学习，主办单位常找不到人，他也不是很热衷配合，甚至取消了为他办的欧洲巡回演出，导致大赛必须赔偿合约损失。由于这个前车之鉴，当我得到冠军，欧洲巡演都没有了，因为没人

敢和范·克莱本大赛签约。比赛为我安排的音乐会，仅在得克萨斯州和一些小地方。另一方面，我那时也太小，很多音乐界的事我都不懂。大赛那边也觉得我太小、太天真，所以他们转而支持第二名。甚至我在卡内基音乐厅的音乐会也延期一年，因为他们让第二名先弹。结果当我终于去卡内基演奏，很多人非但不认识我，还质疑我，因为他们给第二名的宣传是“范·克莱本大赛得奖者”，纽约人就以为他是冠军。当然，现在的范·克莱本钢琴大赛和以前很不一样了，但我必须诚实地说，我的冠军头衔并没有帮助我的演奏事业，还因此而受苦。

焦：真是没想到会是如此。

奥：这没关系。我们都从生活中成长，自错误中得到教训。“范·克莱本钢琴大赛冠军”这个头衔真正帮到我的是报纸访问。那时记者问我：“你现在最想做的事是什么？”我说：“我想和赛尔金学习。”我和塔利亚菲罗没有学到很多德奥曲目，因此我非常渴望能和赛尔金学习以补我的不足。访问见报后，我终于有机会弹给他听，也成为他的学生。

焦：他是怎么样的老师？

奥：他非常非常严格，对乐谱和作曲家有绝对的尊敬。我和塔利亚菲罗上课时还是个小女孩，总想讨好这位老奶奶。我知道怎么样的弹性速度和句法会让她开心，我也总是那样弹。和赛尔金上课则完全不同。我的第一堂课根本就是震撼教育，是他的另一个考试。他问我有没有弹过巴赫，我说几乎没有。事实上直到现在，我都喜欢听巴赫，读巴赫，教巴赫，却不想弹巴赫。赛尔金听了就说：“那你下周弹巴赫整套第三号《英国组曲》给我听。”我的天呀，这根本是要我的命！但他还没问完呢。“你弹过肖邦《前奏曲》吗？”我说没有。“那你下周也把《前奏曲》弹完给我听……算了，你只弹十二首就好了，你可以选择弹前十二首还是后十二首。”我惊魂未定地回到家，马上开始疯狂练。我对巴赫不熟，除了一些前奏曲与赋格，从没背过他的曲子。我练了一周，实在背不下来，和赛尔金恳求延长一周。花了两星期，总算把曲子都背谱练好。

焦：赛尔金有要求背谱吗？

奥：他没说，但我在巴黎弹给塔利亚菲罗听都是背谱演奏，所以我以为赛尔金也要求背谱。等到我弹给他听，他惊讶地问：“你把谱都背起来了？”呼！总算我也让他吓了一吓！他从此也就对我另眼相看了。

焦：您又怎么学习俄国曲目？

奥：我一向喜爱俄国曲目，特别是那种恢宏气势和澎湃情感。俄国曲目对我而言非常自然。我很爱普罗科菲耶夫和斯克里亚宾，拉赫玛尼诺夫我也弹不少。

焦：在您那一代的拉丁美洲钢琴家，例如弗莱雷、古提瑞兹、阿格里奇等等，几乎都拥有丰富音色或透明音质，甚至更早的博列特（Jorge Bolet，1914—1990）也是如此。这其中有任何因素可以解释吗？

奥：我觉得和文化背景有关。拉丁美洲的文化活泼开放，又混杂多种文化影响，加上气候和人们的热情，让我们习惯灿烂丰富且明亮的色彩。我无法评析我的音色或技巧，但根据朋友的观察，他们觉得我的演奏极为放松，通过放松来取得优美而多样的音色。很多拉丁美洲钢琴家都是如此。另外，我认为钢琴演奏最重要的技巧便是踏瓣，而我永远都在研究。我常和学生说：“要尽可能地使用踏瓣，但我不希望察觉到你们用踏瓣。”踏瓣该大量地用，但必须和音乐融合为一。踏瓣要用得层次丰富，音色变化多端，却不能让人感觉到有一丝刻意与勉强。有的时候踏瓣取决于直觉，我都不见得能知道自己是怎么用的，所以花了很多时间去学习、分析、开发各式各样的踏瓣。这是钢琴家需要以一生研究的艺术。

焦：但为何你们拥有特别透明的音质？

奥：我觉得这和手指力道有关，或许拉丁美洲钢琴家刚好都有特别强劲的手指？如果手指力量不够，不可能弹出清晰的音质。那些手指力道特别强劲的钢琴家，也多半以透明音色闻名。事实上，愈是弱音，愈要用强劲的力道控制。我和阿什肯纳齐学到这一点。我第一次和他合作是他指挥拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》为我协奏。当我弹第十八变奏，他觉得那声音不对：“当你演奏弱音时，你要用钢铁般的手指演奏才行！”他说得太对了。如果不以强大力道控制，弱音不会凝聚，也不会清晰。

焦：但钢琴家还是必须放松。

奥：这正是困难之所在！这需要分析、思考、练习与经验。这也是钢琴家的弱音多是练出来的，不是纯靠直觉。

焦：西班牙音乐往往成为拉丁美洲钢琴家的重要曲目。您觉得这是

什么因素？文化或语言？

奥：我想都有。西班牙音乐无论就语言还是文化上都和我们很亲近。然而，钢琴家不见得就一定能诠释好其母国作曲家的演奏。现在多数巴西学生对魏拉—罗伯斯缺乏热忱，很多法国人弹的拉威尔也让我失望。不过，我要强调的是文化亲近与否不该构成演奏曲目的限制。事实上，往往就是因为文化不亲近，才更能表现出新颖原创的概念与想法。

焦：可否请您特别谈谈魏拉—罗伯斯的音乐？

奥：很遗憾我没有见过他本人。我弹他的作品长大，也一直演奏并录制他的作品。对我而言，他就是巴西的同义词。他的作曲完全自学，音乐完全是巴西的。他的母亲不希望他学音乐，期望他能成为一个医生。他很苦恼，离家旅行。通过旅行，他了解自己，也了解巴西。他把所见所闻都写在音乐里，作品中尽是他对自然与人生的观察与爱。每次我弹他的创作，我都可以闻到巴西的气息，看到亚马孙雨林的色彩，听到他热爱的林中鸟语。他的音乐能融化你的心，把你从一端带到另外一端。至于结构，他倒不在意……

焦：这正是我想问的。我不知道该说魏拉—罗伯斯的作品是“结构的自由”还是“形式的混乱”，但很明显的是他的作品非常“随心所欲”。在您和塔利亚菲罗与赛尔金学习多年后，您如何面对这样的作品，特别是您和赛尔金学了那么多对乐谱“严谨的尊重”？

奥：我只能说，这真是极大的挑战呀！很可惜，魏拉—罗伯斯已经不在人间，不然我真要问他，他的作品该如何演奏。没有他的指导，我只能用我自己的方法，我自己的语言，尽可能以“有机”的方式来呈现他的音乐。我极度尊敬魏拉—罗伯斯，我努力了解，或者试图去了解他音符背后的思想。他的音乐有特殊的语法。比如说，他的三连音就和贝多芬的三连音不同。魏拉—罗伯斯的三连音绝不是三等分，不是第一拍较长，就是具有高度弹性，像走路的韵律。他的写作不是很精细严谨，特别是钢琴协奏曲，因为那时根本没有多少人演奏。我们今天看他的谱，那简直是灾难！写了弦乐不给弓法，或是一堆地方欠缺指示……总之一堆错误。贝多芬的谱有好几代人考证校订，魏拉—罗伯斯没有，演奏起来更是困难。他的管弦乐法也大有问题。他的参考基准是1930年代左右的法国乐团，而且是水平不高的法国乐团。当乐团的双簧管音量不够，他就多加两支；长号声音不够，他也多写几把。这样乱写的后果，就是当今日训练有素的乐团演奏他的作品，如果照乐谱编制来，就完全不能听。演奏魏拉—罗伯斯必须要有勇气和判断力，想着他究竟要什么，之

后大胆地更动他的编制。然而，现在的指挥和乐团多半不熟他的音乐，也不想多排练，导致演出往往是灾难。

焦：这实在太不公平了！

奥：不只是音乐会演奏，连我的魏拉—罗伯斯钢琴协奏曲录音都是如此。那时要录五首，但每首分配到的录音时间仅约三小时，乐团之前甚至没看过谱！三小时的时间乐团要读谱、要练习、要和钢琴家配合，还得录好音……这完全不可想象！我录音时也有两首之前没弹过，等于说那两曲从钢琴家到乐团，所有人都没有经验，而伦敦的乐团工会又规定每录十八分钟必须要休息一次，录音过程之紧张可想而知。

焦：您演出他的钢琴协奏曲有遇过好的乐团吗？

奥：我很满意和柏林爱乐合作的《第三钢琴协奏曲》。我必须说，德国人就是有在短时间应对灾难的能力。短短两次排练，柏林爱乐就从视谱演奏进步到完美的音色与句法。指挥很努力修正乐谱上的错误，团员也能立即反应。那是很好的经验。我希望能有机会重录这五首协奏曲。

焦：您有计划录制更多魏拉—罗伯斯的协奏作品吗？

奥：我会录制*Momoprécoce*。这是一首以巴西儿童歌谣谱写而成的幻想曲，题献给塔利亚菲罗。另外，我正在准备《第十一肖罗曲》的录音。“肖罗”本意为哭泣，但和《巴西风巴赫》一样，魏拉—罗伯斯将其发展为一种特殊的音乐形式。他的《肖罗曲》为各种形式而写，第十一号写给钢琴和管弦乐团，共有三个乐章，长达六十五分钟，篇幅大得可怕。我自己都没听过现场演出，只能拿谱回家研究。此曲就像你说的，不是弹出“结构的自由”就是沦为“形式的混乱”。对我而言，此曲就是自由，不只是结构的自由，更是思想的自由。我本性就热爱自由，讨厌限制，而魏拉—罗伯斯的音乐就是充满自由的精神。我之前和一位杰出但受传统训练的指挥家兼作曲家合作此曲，他看了乐谱大惊，说：“这曲子三分之二的素材都该扔掉！为什么要把那么多想法塞进同一部作品？他可以拿这些素材写出好多部作品！”然而我告诉他，《肖罗曲》是幻想、即兴发挥与各种想法的集合，所以需要这样多素材。魏拉—罗伯斯当年在巴黎被问到什么是《肖罗曲》，他说：“就像肖邦发明了叙事曲，我也发明了《肖罗曲》。在巴西，乐团演出后要用餐。我们通常都是到一户人家等食物，在等待的时候，乐手就拿起乐器演奏——不是演奏音乐会曲目，而是即兴演奏，互相配合。这就是《肖罗曲》的灵感来

源。”这也就是为何魏拉—罗伯斯的《肖罗曲》写给各种编制，曲式极为自由。经过多年研究，我可以说《第十一肖罗曲》是精彩到难以想象的作品，在三个极其美妙的主题中开展奇幻想象。我实在是太爱它了！

焦：想要诠释好《肖罗曲》，音乐家有没有秘诀？

奥：音乐家一定要掌握住节奏。魏拉—罗伯斯就曾举例，同一段旋律，在一种节奏下是《肖罗曲》，换成另一种节奏就成了波卡舞曲。音乐家如果能够表现好节奏，应该就能成功一半了。

焦：您如何评价魏拉—罗伯斯自己指挥录制的《第十一肖罗曲》？

奥：全然的混乱！我拿着谱都听不懂他在指挥什么，完全听不懂。乐团的乐器没有一个是照拍子，声部又乱七八糟......他怎么能容许这种录音？

焦；您自己又如何演奏此曲？

奥：我对它有非常明确的概念，但需要指挥配合。这部作品钢琴部分极为难弹，但乐团的复杂度甚至更胜斯特拉文斯基。指挥和乐团要能演奏正确已经颇不容易，如果还要讲求“诠释”与配合钢琴家的句法，那一定要多花时间。我每次演奏，都和指挥说我需要一周的时间沟通排练，但他们都只给我两次排练，把此曲当成一般协奏曲！我每次都在为排练时间而奋斗。

焦：说到复杂，您弹过魏拉—罗伯斯那首难翻天的鲁宾斯坦音乐画像，钢琴独奏曲《粗野之诗》（Rudepoema）吗？

奥：没有。《粗野之诗》和《第十一肖罗曲》都是写给鲁宾斯坦的，但他都没弹。我看过此曲的谱，但没想到要弹，因为那些复杂声部几乎不可能弹得清楚。如果有人愿意录音，我倒是可以学，不过弗莱雷已经录过了。

焦：您在魏拉—罗伯斯的音乐中成长，也一直钻研他的作品。我很好奇当您回头看魏拉—罗伯斯之前的作曲家，是否也用如此自由的精神演奏？

奥：协奏曲因为要和乐团配合，所以我会稍微妥协。我觉得协奏曲的主角是独奏家，但乐曲又必须是整体、一致的诠释，所以指挥和乐团应该配合独奏家。但在现实生活中，这种指挥很少见。他们大部分只愿意把时间拿来练交响曲。当我弹独奏曲，我这几年则是愈来愈自由。我

最自由的演奏当然是魏拉—罗伯斯。我弹勃拉姆斯也一样自由，但是以勃拉姆斯的风格自由。无论如何，掌握作曲家的音乐语言风格还是非常重要。然而，有些作曲家的作品就本来应该自由，只是人们弹得太死板。肖邦就是最好的例子。我无法忍受节拍器式的肖邦，但太多人这样弹。我直到半年前才第一次演奏肖邦《e小调钢琴协奏曲》，因为我之前根本不喜欢一般钢琴家弹它的方式。大家常把肖邦弹得太机械化，但肖邦从来不是机械的。他的韵律感那么自由，有那么多内声部和不同旋律同时歌唱，自然应该演奏得自由。更何况，肖邦的音乐具有高度开创性，充满自由的精神。第一号《叙事曲》完全预告了瓦格纳的出现，更别提《船歌》的和声简直比瓦格纳更瓦格纳！有一个故事说，肖邦过世前不久听了瓦格纳一首序曲，他的反应是："我二十年前就写过这种东西了！"可不是嘛！但多少指挥家在演奏肖邦协奏曲时能知道这一点？

焦：您如何发展出自由的演奏？这有一定方式可学吗？

奥：我觉得对乐曲自由度的掌握，不是来自于经验，就是来自于天分，而且要绝佳的天分，像是基辛那种似乎前世就学过的天分。我是慢慢发展，自学习和经验中找到自己的方式。我直到十二年前我母亲过世后，才真正找到属于我的自由诠释，我的演奏风格也自此改变。我要左右手弹出不同的句法，往不同方向走，像是不同乐器在演奏。我以前就很少听录音，现在更不听，顶多听音乐会。我要弹出我的观点，我的风格，我的句法和我的音乐语言。作为音乐家，我永远在思考和寻找，尝试所有技巧与诠释的可能。

焦：这是否也和文化背景有关？

奥：当然！看巴西人踢足球就知道了。巴西的足球是艺术，是诗，即兴挥洒又能环环相扣，运动中有完全的自由，和魏拉—罗伯斯"有机的"音乐一模一样！巴西人相信"小方法"（little ways），这是我们生活的信念与方式。条条大路通罗马，此处不通另走他道。没有规则不能被打破，生活充满无穷尽的可能。

焦：您对年轻音乐家有何建议？

奥：不要只想着成名，而要想自己能为音乐、为世界贡献些什么。成就和名声不见得相等，但音乐家该知道自己所追求的是什么。

理想国
imaginist

想象另一种可能

好文 影像 活动

共读 共赏 共享

手机扫码

发现更多内容

特约策划　雷淑容
特约编辑　雷淑容　闫柳君　何　宁　高远致
责任编辑　马步匀
内文制作　陈基胜　李丹华
封面设计　山川 at 山川制本 workshop

游艺黑白

The Colors Between Black and White

3

世界钢琴家访谈录

焦元溥 著

为了人与书的相遇

焦元溥　著

游艺黑白.3

·广西师范大学出版社·

图书在版编目（CIP）数据

游艺黑白.3 / 焦元溥著. --——桂林：广西师范大学出版社，2019.9

ISBN 978-7-5598-2103-4

Ⅰ. ①游… Ⅱ. ①焦… Ⅲ. ①钢琴－音乐史－世界 Ⅳ. ①J624.19

中国版本图书馆CIP数据核字（2019）第174470号

广西师范大学出版社出版发行

广西桂林市五里店路9号　邮政编码：541004

网址：www.bbtpress.com

特约策划：雷淑容

特约编辑：雷淑容　闫柳君　何宁　高远致

责任编辑：马步匀

内文制作：陈基胜　李丹华

目录
CONTENTS

第一章 齐默尔曼
　　前言 音乐见天地，一人一世界
　　齐默尔曼
第二章 俄国与法国篇
　　前言 演奏学派的回顾与省思
　　埃马德
　　路易沙达
　　穆拉洛
　　蒂博代
　　巴维杰
　　特鲁尔
　　布朗夫曼
　　谢尔巴科夫
　　齐柏丝坦
第三章 波格雷里奇
　　前言 保持自我，才是人间最艰困的挑战
　　波格雷里奇
第四章 美洲与欧洲篇
　　前言 文化交流与时空探索
　　布劳提冈
　　斯泰尔
　　洛蒂
　　霍夫
　　汉弗里格
　　普缇南
　　乌拉达
第五章 亚洲与中东篇
　　前言 从中东走向世界，将世界带往亚洲
　　魏乐富与叶绿娜

陈宏宽
邓泰山
艾尔巴夏
吴菡与大提琴家芬克尔
小山实稚惠

第三册
1954—1965

随着国际交通往来频繁，音乐学习与交流愈来愈普遍，学派与地域特色也就愈来愈不显著。第三册内容仍大致由地域分类，但访问内容愈来愈个人化，读者将自此看到学派影响如何变化消长，反思学派的定义与意义。

本册独立成章的齐默尔曼与波格雷里奇两篇独家访谈，前者为齐默尔曼近三十年来唯一长篇专访，后者先后访问跨度长达十年，被波格雷里奇收入个人官方资料，成为他独有的“传记”。所谓“音乐见天地，一人一世界”，正是对两位大师最好的注解。

本册中同样追踪访谈超过十年的钢琴家还有邓泰山、霍夫、巴维杰与齐柏丝坦，他们或是来自东南亚的山野，以赤子之心琢磨出缤纷灿烂的音色，在孤独中解读音乐作品中的情感与秘密；或是多才多艺，在钢琴演奏之外，于文学艺术亦深有造诣；或是大器晚成，在访问中见证演奏事业的起步与辉煌……

第一章 齐默尔曼

前言 音乐见天地，一人一世界

《游艺黑白》前二册的编排，基本上以钢琴家的学派与地域为主，但后二册将逐步打破如此归类。随着国际交通往来频繁，音乐学习与交流愈来愈普遍，学派与地域特色也就愈来愈不显著——不过是否真是如此，到第四册我们会看到钢琴家不同的想法。本册内容仍大致由地域分类，但访问内容愈来愈个人化，包括本书篇幅最长的两则。这两篇也有独立出来的特色，因而自成一章。

首先是齐默尔曼。这位大师鲜少受访，这篇是他近三十年来唯一的长篇访谈。未收录于访问但可补充于此的，是他的钢琴与曲目选择。目前齐默尔曼演奏都带自己研发的击弦装置并请钢琴技师随行。他演奏不同作品使用不同装置，其中最大的差异，在于泛音与音质性格。我听过他用昵称“拉赫玛尼诺夫”的装置排练贝多芬钢琴协奏曲，正式演出则换成更适合古典作品的“舒伯特”，果然有微妙的色泽变化。齐默尔曼最新的钢琴独奏录音，舒伯特《A大调钢琴奏鸣曲》和《降B大调钢琴奏鸣曲》，用的正是“舒伯特”。录音成果虽好，若和现场相比，那独特的质朴泛音效果，能在一个音的强弱中做性格变化的处理，终究无法忠实呈现。“我的钢琴就是我”——说到底，设计击弦装置是齐默尔曼的爱好与研究。为了实现心中的音乐，即使只是增加一点效果，就算要耗费大量时间金钱，他也在所不惜。

就演奏曲目而言，齐默尔曼常在音乐会前一个月才公布，公布后也仍可能变动。但无论如何，这都有他深思熟虑的理由。比方说2008年他欧洲巡演排出勃拉姆斯《四首钢琴作品》（Op.119），在德国演出竟全

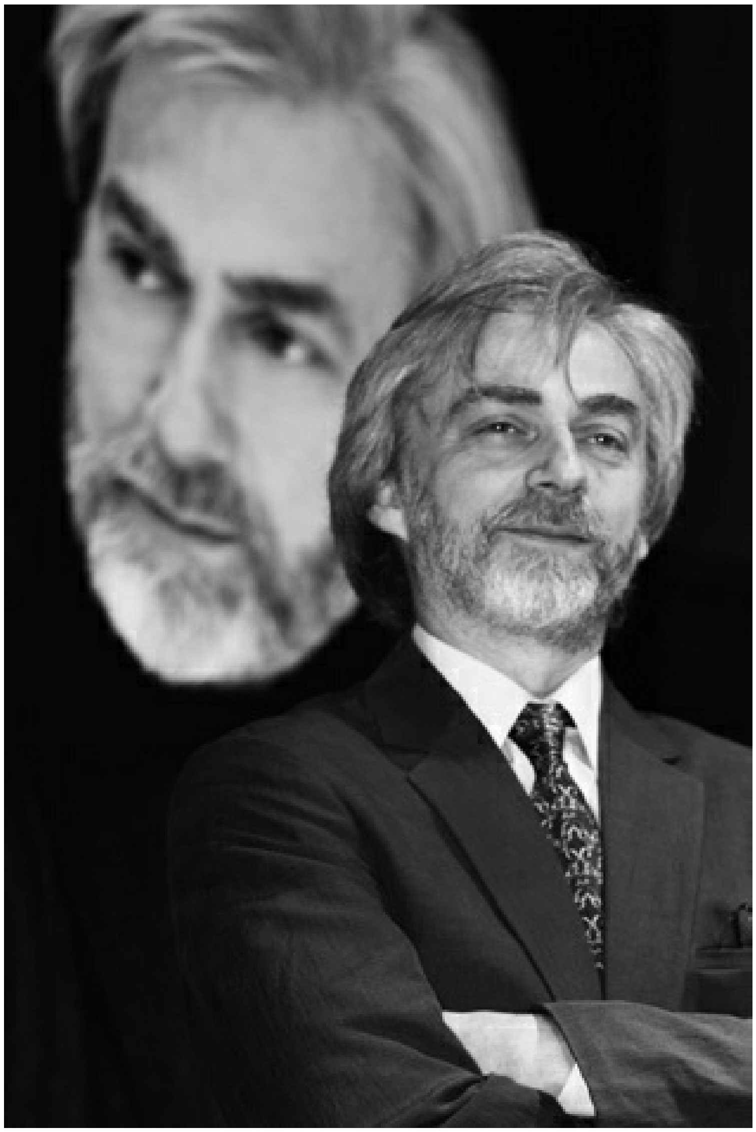
部更换，到英国才演奏。“我对第一首某段分句始终不了解。乐谱明明这样标，但我总觉得那不是勃拉姆斯！”只因为那一句无法说服自己，他就是无法演出。“到了英国，我立即请经纪人帮我去大英图书馆调勃拉姆斯手稿——果然，我是对的！现今乐谱版本这句都印错了！勃拉姆斯的标记和我想的一模一样！”困惑得解，齐默尔曼也就立刻将勃拉姆斯《四首钢琴作品》搬上舞台。

但即使之前不曾公开演出，不表示他不曾钻研或练习。同样在2008年的独奏会，齐默尔曼首次公开演奏贝多芬《第三十二钢琴奏鸣曲》，就是相当“即兴”的决定。“我对此曲无比崇敬，虽然练习多年，始终觉得无法公开演奏。但今年一月，我偶然发现我正好到了贝多芬写作此曲的年龄。突然，我能把贝多芬当成同辈，自然地和这部作品沟通，并且透过它来表现自己。”决定虽晚，但那几场演出之精湛，果然证明他准备了三十年。

这篇访问不只能见到齐默尔曼对音乐的严谨虔诚，更展现他不凡的人生经历与洞见。内容发人深省，是笔者最受用也最感动的访问之一，诚心推荐。

齐默尔曼

Krystian Zimerman, 1956—



1956年12月5日出生于波兰扎布热（Zabrze），齐默尔曼由父亲启蒙学琴，1963年起至卡特维兹音乐学院与雅辛斯基（Andrzej Jasiński，1936—）学习。他于1975年荣获华沙肖邦钢琴大赛冠军，更获得该赛波兰舞曲奖与玛祖卡舞曲奖，自此深受国际乐坛重视。齐默尔曼有超乎想

象的演奏技巧，更有博古通今的知识。不仅对钢琴演奏、钢琴制造与音乐作品皆有深刻了解，也有洞悉世事的敏锐观察与超然哲思，融合其非凡品味而成独一无二的伟大艺术。他的曲目多元宽广，演奏日新又新，是20世纪至今最受推崇，亦最为特别的音乐艺术家之一。

关键字：二战 波兰 室内乐 对音乐的热情 雅辛斯基 卡特维兹音乐学院 戈莱斯基 德国与俄国传统 肖邦大赛（1975年） 兰多芙斯卡 帕德雷夫斯基 钢琴学派有秩序的混乱 文化交融 卢托斯瓦夫斯基（作曲、钢琴协奏曲） 忠于作品 表现媒介 卡拉扬 伯恩斯坦 勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》 对钢琴演奏艺术的看法 录音技术 李斯特（奏鸣曲、《死之舞》） 学习新曲目 如何决定录音 里赫特 钢琴构造 典范演奏 拉赫玛尼诺夫 教学

访谈时间、地点：2006年7月，台北；2019年4月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：可否请谈谈您的童年和接触音乐的经过。

齐默尔曼（以下简称“齐”）：首先，请你先想象一个深受战争摧残的国家。我出生于1956年，那时斯大林不过死了三年而已。虽然在1955年，波兰一些重大改变已经肇端，但本质上那还是处于第二次世界大战阴影下的国家。那时公园里都还有未爆弹，在小学的时候我们都被特别教导去辨识它们。人民生活穷苦，没什么物质享受，但幸运的是我们家还有一架钢琴。事实上，那是我童年唯一的玩具。钢琴的状况不好，家父尽其所能地用各种方式修复它。那时也没有电视；有钱人家里才有，但电视也只播半小时新闻，或一些关于战争的影片，大家也没有兴趣去看。

焦：所以音乐是唯一的娱乐？

齐：不只是娱乐，根本是生活。家父其实是位音乐家，但无法以音乐养活自己，最后在工厂任职。他非常有才华，能做许多事，在工厂里很成功，也认识许多喜爱音乐，但都为不能以演奏为生而受苦的朋友。在家父的组织下，他们下了班就直奔我们家拿起乐器演奏。我母亲则准备晚餐：那时没有电话，她只能用直觉猜想会来多少人，而她总是神准！这些叔伯阿姨们一到我家，就以疯狂的速度塞饱肚子，然后迫不及待地拿起乐器演奏。啊！那是我一天最期待的时刻。我从学校下课回家，就呆呆地盯着时钟等。还有四十分钟……三十分钟……随着时间愈

来愈近，我也愈来愈兴奋……我忙着检查钢琴状况如何，猜想他们会演奏什么……我整天就在等这个时刻！

焦：您那时就会弹钢琴了吗？

齐：还没。最初，我在某节日得到一个可以调整音高的口风琴。我学会了如何演奏，而家里的重奏总有人缺席……可能中提琴没来，或大提琴缺人。由于他们总是一个月内重复演奏不少曲目，每当有人缺席，我爸就叫我用口风琴顶上那个声部。即使我还不会看谱，我已经知道各个声部如何演奏，最后也因为要替补演奏而自然学会了看谱。小孩子学东西单纯，总能快速上手，我也在这种情况下学会了各种调号与谱号，还能视谱吹奏任何作品。那真是无穷的乐趣呀！到后来即使没人缺席，我还是挤在旁边吹奏。这样的经验也让我了解室内乐的演奏诀窍和曲目：我演奏过各个乐器的声部，借由十六年来的经验累积，我知道各声部所面临的问题，熟知作品每个环节的困难与妙处。直到今日，当我演出室内乐，我仍然知道如何带领合作音乐家度过演奏上的问题，或是如何引导各个声部，因为那是深植我心的童年记忆。

焦：这真是迷人的回忆！您果然学到很多。

齐：我想这段经验影响我最深的，可能还不是对室内乐的认识，而是对音乐的热情。音乐是这些人生命中最重要的事。他们每天都期待演奏，期待音乐。当他们拿到乐器，面对乐谱，简直是非把音乐吞了不可，以音乐为食粮！对我而言，他们本身就是音乐。能在这样的环境中长大，身边充满对音乐怀有赤诚的人，真是最精彩的经验。今日我和乐团合作，常常被问“三次排练？为什么要三次？不能一次就好了吗？”会问这种问题，就已经反映出这些人对音乐的态度，更别提那些排练时看表多过乐谱，关心休息时间胜过音乐的乐手。我很怀念那些对音乐有真正热情的人。

焦：那您的钢琴又是如何起步的？

齐：我的父亲教我弹钢琴，让我学莫扎特《第一钢琴奏鸣曲》。1962年12月，我举行了人生第一场音乐会。隔年我6岁的时候，当地电视台希望能播些新闻和战争片以外的东西；不知怎么的，他们决定拍我这个小猴子弹钢琴。由于我弹的是我自己写的曲子，他们大概觉得很有趣吧！我还记得那是1963年5月27号。十七年后，我在一次旅行演出的音乐会后遇见一位老人，他说：“我是令尊在工厂的同事。当年他交代

我把电视演出拍些照片，就在这里了。”我根本不知道有这些照片！虽然晚了十七年，当我拿到它们，眼泪几乎夺眶而出。对我而言，这是无价的文件。电视录像播出后，我弹了一些音乐会。那年9月，家父带我去找卡特维兹音乐学院的负责人马尔凯维奇女士（W.Markiewicz）。马尔凯维奇曾在柏林与佩里学习，是相当好的钢琴家、教师、作曲家。她写了许多为儿童和小学生的作品，也是非常和善的好人。然而马尔凯维奇当时已经60多岁了，她说她太老了不适合教我，但有一位杰出学生，才20多岁，刚刚在巴塞罗那得到玛丽亚·卡纳尔斯钢琴比赛（Maria Canals Piano Competition）冠军，建议我和他学。这位钢琴家就是雅辛斯基。由于波兰仍在铁幕之下，雅辛斯基无法出国演出，于是把事业放在教学，而我也就成了他第一个学生。我还记得那是1963年9月16号，我和雅辛斯基上第一堂钢琴课。就这样，家父每周带我坐火车到卡特维兹音乐学院上课，我也认识了许多比我年长很多的同学。

焦：当时卡特维兹音乐学院的环境与师资如何？

齐：噢！那可是非常严肃认真的学校。我到西方世界后，很惊讶地发现教师在许多国家的地位根本不高。这实在令人难过，毕竟他们是培育未来的关键，却得不到应有的尊重。在那时波兰，老师地位非常崇高，因此能留住人才。举例而言，戈莱斯基（Henryk Gorecki，1933—2010）正是卡特维兹音乐学院的院长，学校中也有许多杰出作曲家和非凡人物。他们无处可去，于是到学校教书，因为教师有社会地位；也因为学校充满杰出人物，于是形成极好的学习环境。和雅辛斯基学习两年后，他说我必须学习全方面的音乐，包括音乐史、音乐学、视唱、和声、理论等，所以我早上在一般学校就读，下午到音乐学校进修。1970年我从这两种学校毕业，进入卡特维兹的完全中学，也就是可在同一所学校内学到各种科目。那时波兰正进行中学教育实验，所以有这种整合性学校，各科教师也都是了不起的人才，能带领学生深入各种学问且发现其美丽与趣味。除了教政治和军训的老师很无聊，射击、扔手榴弹很无趣，我想我的学习可以说是极为丰富而精彩。

焦：音乐方面呢？波兰音乐教育是否特别着重肖邦和其他波兰作曲家？

齐：那时波兰有各种比赛来判别学校之间的高下，各校内部也举办各种比赛，有俄国音乐比赛、西方音乐比赛、巴赫比赛、贝多芬比赛、普罗科菲耶夫比赛等，总之是应有尽有。学生也在比赛中互相观摩，砥砺学习。我那时投入古典乐派和俄国音乐，尤其喜爱后者。波兰饱受瓜

分，但也有地利之便。战前的波兰许多土地原属德国，因此许多德国传统仍能于战后在波兰保存，莫扎特、贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯等音乐传承也延续下来。波兰当然也有自己的传承，肖邦是我们的宝藏。在苏联影响下的波兰，文化上则得到俄国的熏陶，整套俄国学派都完整展现于波兰，吉列尔斯、里赫特都常到波兰演奏，肖斯塔科维奇尤其常到波兰指挥他的作品，康德拉辛、罗杰、斯特拉文斯基等名家也都不缺席。就学习俄国音乐与学派而言，这是最好的教育。就法国音乐和文化而言，很幸运的，雅辛斯基极为热爱法国音乐，更曾在巴黎向塔格丽雅斐罗和布朗杰等名家学习两年，所以我得以浸淫于非常丰富的音乐文化，学到各家各派的长处与风格。我只能说这是我极大的幸运。

焦：如此学习环境真是可遇而不可求，也能建立最平衡、最丰富的音乐观。然而在学校以外，当时一般波兰人对音乐和文化是否有相同的热情？

齐：我可以告诉你，那是无法想象的热情。我现在住在瑞士；瑞士当然有自己的文化，也维持很高的文化水平，特别是想到瑞士才七百万人，能有如此成就实在很可观。然而，文化在瑞士，多半只在博物馆与演奏厅，在社会中并不非常重要，人们没有活在文化里。但那时的波兰人可是真正活在文化里，文化到处可见，人们期待肖邦大赛，和它一同生活，一如现在人期待奥运或世界杯足球赛一样。在我年轻的时候，如果你在肖邦大赛期间搭电车，你会发现车上的人都在谈论比赛，大家会对着表说："现在是10点，那个俄国人要弹了……现在11点，那个法国人要弹了。昨天某选手弹得极好，但某些人表现差了……"全车的人都在讨论肖邦大赛，甚至车长还会宣布："现在第三轮结果出来了，进入决赛的是……"在那个时代，肖邦大赛不是音乐比赛，而是波兰人的生活。我想对西方世界而言，他们大概很难想象一个音乐比赛竟是全国上下热烈讨论并与之生活的话题。肖邦大赛的门票奇货可居，即使出动了所有警察，甚至出动军队围在音乐厅，还是无法抵挡爱乐人民的热情。人民爬到屋顶上，以各种难以想象的方式进入音乐厅。华沙爱乐厅总是得缴罚款，因为火警条例不容许音乐厅挤那么多人——你能想象容纳一千五百人的音乐厅，最后硬是塞进四千多人吗？这实在是太夸张了！在这种情况下，演奏者真的很容易出头。想想那时电视只有一个频道，而比赛每轮都电视广播转播，还不断重播。当我进入最后一轮，我根本一天出现在电视上三到四小时，所有人都认识我了。

焦：现在我完全明白，为何波兰能孕育出四位诺贝尔文学奖得主

了！难怪辛波斯卡在1976年出版诗集《巨大的数目》（Wielka liczba），一周就卖了一万本！这种对文学与音乐的热情真是举世难寻。然而，人民期待既高，压力自然也大。您当时打破波里尼的纪录而成为最年轻的肖邦大赛得主，我很好奇您为何如此年轻就决定挑战肖邦大赛？不会觉得很冒险或压力沉重吗？

齐：我那时根本没想要参加肖邦大赛，只是按部就班地参加各种音乐比赛，接受愈来愈大的挑战而已。我赢了普罗科菲耶夫比赛，后来又赢了贝多芬比赛，而后者其实是国际赛，在斯洛伐克举办。雅辛斯基对我说："明年就是肖邦大赛，真可惜你太小了。如果比赛晚两年就好了。不过你很喜爱肖邦，也已经会演奏不少肖邦曲目，为何不试试看呢？就当是个经验。"于是，我们开始准备肖邦大赛。

焦：那时波兰选手是否还需通过国内初选才能参加肖邦大赛？初选是否特别考验演奏者对肖邦的理解？

齐：波兰的确有国内甄选。当时国内约有近三百名钢琴家想参赛，官方最后只希望选出六名顶尖选手。不过为了要通过甄选，钢琴家必须准备三个多小时的曲目，包括各个作曲家，并非仅演奏肖邦大赛曲目。我记得我第一轮弹了巴赫、门德尔松、李斯特《练习曲》、车尔尼《托卡塔》（Toccata in C major，Op.92）等，最后以巴拉基列夫（Mily Balakirev，1837—1910）《伊斯拉美》压轴。第二轮我弹了勃拉姆斯和巴切维兹（Grazyna Bacewicz，1909—1969）的奏鸣曲、肖邦《叙事曲》等，这一轮可长达八十分钟。第三轮我弹拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，第四轮……哎，我都忘了我那时弹什么了。总之，是非常具有挑战性的甄选。我那时才十五六岁，如此曲目对那时的我格外吃重。雅辛斯基在一旁观察，看我学习的速度、进步的幅度还有我从《伊斯拉美》和拉赫玛尼诺夫协奏曲等困难作品中的学习成果，因此我们持续努力。后来官方选了十二名钢琴家，并且给予极高的奖学金。虽然换成美金不过约十块钱，却是家父一个月的工资。我以前所得的奖学金，不过是其十分之一而已。我总是省吃俭用，在月底把钱拿来买五张唱片。现在有了这么多钱，我没有吃更多，却可以买六十张唱片！这真是太好了！我买了马勒、布鲁克纳和肖斯塔科维奇的交响曲全集，种种所有学校图书馆没有足够预算购买，却是我梦想聆听的作品。

焦：除了缺唱片，那时是否也缺乐谱呢？

齐：乐谱倒是便宜，因为苏联从西方印了各式各样的乐谱，发行廉

价海盗版，一本肖斯塔科维奇交响曲的总谱不过两三毛钱而已。我们也可以轻易买到贝多芬、勃拉姆斯交响曲的钢琴四手联弹版，然后演奏、认识它们。但有了奖学金，我可以直接买唱片，让自己完全沉浸于各式音乐之中。

焦：后来波兰派了十二位选手参赛吗？

齐：不。我们还要再比一次，最后在1975年1月选出六人参加十月的比赛。我不但最小，还是六人中唯一的男生，报纸甚至以“五娘教子”为题画了张漫画。这些参赛者都是很好的钢琴家和女性。身为其中唯一的男生，我和她们都处得很好。那是很有趣的团队。

焦：所以您可以轻松准备了！

齐：才不呢！这才是考验的开始。从1月起，我们每个月都要弹一次给各老师听，让大家了解我们的进度。不只如此，电视从这个时候就开始报导，“检查”我们是否好好练琴。“嗯，这人弹得不错……嗯，那位现在弹得更好了。啊！这个女生终于学会了如何演奏那段颤音……喔，那个女孩总算买了新钢琴……”新闻不断报道我们的准备情况，那真是无法想象的经验，但也是波兰人活在文化中的见证。直到现在，我都深深怀念这样对文化的热情。

焦：当比赛正式开始，您又是如何准备，过程又是如何？

齐：我那时住到雅辛斯基在华沙友人的房子里；那是一位教音乐史与理论的非常杰出的女士。那里没有电话，没有电视，只有钢琴和上千本藏书。我也完全不想知道比赛进行得如何，整天就是练琴和读书，累了就看看窗外的花园。当老师来找我，说我下周四要弹第二轮，我才知道原来我进了第二轮。我完全不知道自己是否晋级，也不知道自己弹得如何。对我而言，1975年的肖邦大赛并不存在，我只不过是每周去华沙爱乐厅演奏一次而已。我弹完也没有听其他人的演奏，唯有看到音乐厅外拥挤的人群，才稍稍提醒我这是肖邦大赛。

焦：所以您在比赛中可谓一帆风顺。

齐：除了决赛！决赛那天，我预定在晚上7点演出。我还是平常心，之前先到餐厅吃饭。正当我在等餐点送上时，肖邦大赛的人突然冲进来，抓住我说：“你必须现在上台演奏！”原来我前一位演奏者心脏病

发，突然昏倒，已经送到医院了。由于决赛全程对二十二个国家现场转播，无法等待，所以我必须立即上台。我的天呀！那时饥肠辘辘的我根本是拼命把第一道菜尽可能塞满嘴，边吞边冲到音乐厅，火速换装。当时的指挥——他也是位杰出钢琴家，我极为景仰的伟大波兰音乐家，更是后来给我上第一堂指挥课的人——已经在台上等了，嘴里喃喃念着："我们一点都不紧张！我们一点都不紧张！你要专心！你要专心！"才怪！我看他和我一样紧张！后来很多人和我提到我决赛的演奏，称赞弹得很好，我心里只想说，经历这种波折，在这种情况下上台，能弹出任何一个音就偷笑了！当天正是肖邦大赛最后一天，晚上就宣布名次。

焦：肖邦大赛冠军如何改变了您的生活？

齐：当我听到我得了第一名，兴奋地跳了起来，几乎可以碰到天花板！然而我可以很诚实地说，"肖邦大赛冠军"这个头衔其实从来没有真正进到我的脑中。隔天起床，一切变得好不真实。"我？第一名？不可能的……这大概是梦吧！"不知为何，我很难习惯这个事实。这是非常奇特的感觉。突然间，我得面对各式各样的邀约、各式各样的新挑战。那时法国电视台拍了我们家，影片播出后却成了丑闻，因为我们家没有厕所，必须到外面上。从一个家里没有电话的人，一下子要面对全世界，改变之剧烈可想而知。我父亲找了台打字机给我，因为突然间我得打字回信。我那时的英文与德文都还在初级阶段，单靠波兰文和俄文根本难以行走世界。我的生活完全变了，每天都有新问题，都成了生存挑战。

焦：波兰出了非常多钢琴名家，您如何看这些前辈？

齐：兰多芙斯卡是难以置信的巴洛克与古典乐派音乐大师。我不是那么喜欢她的肖邦，但她以羽管键琴演奏的巴赫真是精彩绝伦，莫扎特也极为杰出。她是第一位能把羽管键琴弹出如此魅力的女性音乐家，在巴黎的地位和名声就像居里夫人一样。米哈洛夫斯基（Alexander Michalowski，1851—1938）是波兰最重要的钢琴教父，塑造了波兰风格的肖邦演奏。帕德雷夫斯基则是具有强烈性格的艺术家。虽然我没有成为另一个帕德雷夫斯基的企图，但他的确在我心里有某种"偶像"风范。我非常景仰他的艺术，可惜的是他留下来的录音并不能真正呈现他的技巧和音乐。录音在当时也不被视为是多么重要的事，透过录音来了解他其实相当危险。他不只是伟大钢琴家，也是非凡人物，有巨大的影响力，影响了整代波兰钢琴家，包括鲁宾斯坦。

焦：您对于波兰学派演奏风格，或是“钢琴学派”这个名词本身，有无特别的意见？

齐：我不知道为何“钢琴学派”这么重要。我想特别在亚洲，我可以感觉到一种企图掌握世界、规范所知、整理一切的强烈企图。这是维也纳学派、这是新艺术（Art Nouveau）、这是……人们总试图分类，归位成功，大家就开心。然而我们必须了解，我们已经把艺术分类得太过分了。艺术存在于每个人心中，是超乎日常语言的表达渴望。这也就是为何艺术被创造，为何人类需要艺术，因为言语沟通仍然不够，艺术能更直接地表现并交流情感。这是艺术能如此影响我们的秘诀。然而在艺术形成后，我们所做的却是开始分类。艺术被精美地归类、包装，危险的是处于“类别之间”或难以归类的艺术，便成了短暂的、不重要的，甚至不存在的。这并不公平。音乐也是如此。我们为作曲家分门别类，划分成各个时代，而在亚洲，我感觉到这种分类的需要格外强烈……

焦：或许这是因为我们现在所讨论的西方艺术，毕竟于亚洲是外来的，分类是我们一种学习的方法……

齐：我觉得不只如此。我觉得这出于一种内在对秩序的需要，对定位的安全感。一旦无法归类或定位，就会觉得不安全、不妥当。我想以意大利作为对比。意大利有最丰富的艺术，而这种丰富产生于混乱，而非秩序。唯有在如此混乱中，艺术才能成长。混乱成了艺术创生的条件，但如此混乱又非无边无际，中间仍有微妙的平衡，我称之为“有秩序的混乱（organized chaos）”。理性的秩序和无可捉摸的混乱，两者都是艺术产生的关键，缺一不可。所以，每当人们试图归类，用简单几句话就想论断一位艺术家或艺术作品，我总是会想提出另一面向讨论，或是试图拓展被定型化、被狭隘化的刻板印象。

焦：然而，即使是意大利的各种艺术，我们还是能够感觉出“这是意大利”。即使没有教科书式的名称，各艺术派别仍然有其可供辨认的特色。这也是它们存在的原因……

齐：当然。以波兰学派为例，我的确有自己的心得和看法。但是我想强调一点，就是所有的派别，支撑其发展成长的活水往往不是源于本身。比方说，我还记得我们多么在意斯特拉文斯基所写的任何新作品，以及那时任何在西方所发生的艺术事件。凯奇发表一首乐曲，我们立即研究分析。所以，有时这些艺术家在东欧的名声可能比在西方还大，他们作品对俄国学派的影响可能强过对美国学派。因为他们在自己的国家

是叛逆小子，但在东欧或俄国却被当成神明膜拜。所以俄国钢琴学派并非只受俄国文化影响，外来文化的影响不比俄国传统来得少。波兰也是如此。由于饱受侵略，波兰人很长一段时间没有自己的国家而散居世界各地，但波兰的艺术文化也由这些移民而丰富。他们带来其他文化的影响，动态发展出波兰的艺术。因此波兰学派并非只有传统，而是各种文化的交融。

焦：可否请您谈谈卢托斯瓦夫斯基（Witold Lutosławski，1913—1994）和他的《钢琴协奏曲》。您是他的好友，也是此曲的被题献者与首演者。

齐：卢托斯瓦夫斯基是非常认真于工作的人。他不是那种看着月亮得些灵感，然后回到桌上写作的作曲家。我记得我对此曲某个和弦有些质疑，认为他可能写错了。卢托斯瓦夫斯基看了，到书架上拿出一大叠整整齐齐的手稿，找出他当初如何实验，如何得到这个和弦的草稿与记录。他仔细地告诉我这个和弦如何而来，为何如此，有何意义。我看到这些手稿，才知道他多么努力认真，写这首协奏曲花了多少功夫。他说他百分之九十写下的东西，都丢了垃圾桶。我心里则想："嗯……那垃圾桶在哪里？"

焦：我非常喜爱这首协奏曲。前三乐章我都觉得无与伦比，就是第四乐章至今我仍觉得茫然，不太清楚卢托斯瓦夫斯基的构想。

齐：这不能怪你，第四乐章本来就是全曲最难理解的一个乐章。卢托斯瓦夫斯基写这个乐章时，设定为速度84，而他也希望第四乐章永远以84的速度演奏。

焦：他的确在谱上写了84。这会有什么问题？

齐：但我们每次演出都比84要快。音乐的玄妙之处，就在于其活于特定的时空、特定的速度。在特定速度下，音乐才会流畅。作曲家在家里构思，在自己习惯的环境中设想，但一上台，每个音乐厅音响都不同，速度也必须跟着改变。演奏速度往往决定于场馆，从实际音响来调整。我们在排练的时候，速度真是一大问题。卢托斯瓦夫斯基总是说："84很好。我要84。为什么我们不以84演奏呢？"可是那是大音乐厅，不是他的琴房，84这样的速度并没有办法充分表现音乐。当我们以88，甚至92的速度演奏，效果更好，音乐顿时流畅很多，人们也更能理解此曲。

焦：我有点惊讶卢托斯瓦夫斯基的坚持，因为许多作曲家演奏自己的作品都以相当自由的速度演奏。

齐：但那自由仍是有所本。举例而言，巴托克是非常在意作品演奏速度的作曲家，但他演奏《十首简单小品》（Sz 39）第五曲的四次录音，速度都不同，而且没有一次是他谱上的速度。人们认为他可能是随兴弹，但我不认为。我觉得他一定是以录音当时的声响效果来决定演奏速度，他绝对有智慧能将音乐和所处的音响效果结合，让音乐以最适当的方式表现。另外，和卢托斯瓦夫斯基合作也让我更了解一点，就是作曲家写作时几乎都是以他们所处的环境为基准。在这首钢琴协奏曲中，他要求我在某一段落表现出特定的声响效果，还亲自唱给我听。然而这和我自己在钢琴上弹的实在相差甚多，我真的不明白他要什么。但有天我到他家，在他的钢琴上弹这个段落。从那钢琴一发出声音，我就立刻了解他要什么，我也知道该如何在其他钢琴上做出这个效果。

焦：所以所谓的“忠于作品”，必须把表现作品的媒介也纳入考量。

齐：是的。像贝多芬《华德斯坦钢琴奏鸣曲》第三乐章结尾的最急板，从第403到411小节谱上才写一个踏瓣。如果以这种踏瓣在现代钢琴上演奏，结果将模糊不清、惨不忍闻。可是如果在贝多芬的钢琴上演奏，如此手法的确能产生谱上所要的“甜美（dolce）”，音响宛如身在天堂般轻盈明亮。虽然都叫钢琴，也有相似之处，但贝多芬的钢琴和现代钢琴已有极大不同，音色、音量、击弦装置、触键深度等等都相差甚大，演奏者不能只照乐谱而不思索乐器差异。我常发现许多作品有些奇怪之处，可能某处断奏特别别扭，或低音特别肥厚。我们不知道作曲家为何如此写，乖乖照弹，最后也就习惯这种效果。可是一旦我们有机会能重回作曲家写曲时的环境而处于同样的音响空间，或使用相似甚至相同的乐器，就会发现效果大不相同，古怪之处可能完全合理。从这个角度，我开始探索并模仿这样的声响，重新审视谱上的标记。当然，就乐谱的角度而言，我这样的更动可谓“部分不忠实”，但我仍然认为这很重要，特别对那些离我们较远的作曲家。如果不知道莫扎特当时乐器的性能，不知道当时的清晰度与踏瓣效果而一味在现代钢琴上“忠于”他写的指示，这实在相当危险。

焦：您见证了卢托斯瓦夫斯基《钢琴协奏曲》的诞生，从1978年就参与它的创作讨论。然而，他的作曲手法在这段时间中有不少变化，包括“链”（Chain）技巧的多样运用。我很好奇您如何看待如此转变。

齐：一如你所说，他的作曲风格不断发展，技法也不断更新，像《管弦乐团协奏曲》和后来的乐曲，可说是完全不同的创作。我问过他如何看待自己年轻时的作品，他说：“我听它们像是听一位年轻作曲家；我现在和他无关，却是这世界上比任何人都还要了解他的人。”这个答案真是太妙了，还完美描述了我们看待人生不同时期的想法。他的《第三交响曲》《炼》和《钢琴协奏曲》算是运用相同“链”技巧的同类创作，但无论如何，卢托斯瓦夫斯基还是卢托斯瓦夫斯基，他一样是他。即使我听他的早期作品，包括在波兰铁幕之下，奉命为儿童、为工厂所写作的歌曲，一样可以感觉到那是他。许多作曲家的风格惊人的多变，例如武满彻（1930—1996）。我去年在东京参加了他逝世十周年的纪念音乐会；即使我认识武满彻本人，那场音乐会呈现的作品还是让我大为惊讶。他能以最复杂、最现代的技法创作，也可用最单纯的素材、最简单的乐器，谱出供演奏者在森林中演出的作品。整场音乐会我从头笑到尾——武满彻真是太惊人了！他完全不把那些试图归类、分析他的人当一回事，永远带来惊奇，永远不受约束。卢托斯瓦夫斯基也有让人难以想象的一面。在二战中，他和作曲家潘诺夫尼克（Andrzej Panufnik，1914—1991）曾一起在餐厅里演奏，你无法想象那会是多么有趣的情景！

焦：谈谈您认识的其他音乐家吧。您如何认识卡拉扬的？我特别好奇他竟然为您指挥肖邦《第二钢琴协奏曲》。

齐：卡拉扬先听了我和朱里尼（Carlo Maria Giulini, 1914—2005）合作的肖邦协奏曲录音，然后邀请我演奏。那次肖邦第二其实是他第一次指挥，演出前还非常紧张呢！

焦：紧张？卡拉扬也会紧张？

齐：非常紧张。他说他年轻时指挥过第一号，第二号却从来没指挥过，对他而言是新曲子，所以非常戒慎恐惧。不过，自从我也指挥过它之后，从音乐的角度来看，卡拉扬和巴伦博伊姆等人是少数真的知道此曲意义，也了解每个细节的指挥家。它其实不好指挥，我也从卡拉扬那里学到很多。他当时是以这次演出作为沟通机会：卡拉扬晚年想长久培养年轻钢琴家和小提琴家分别合作协奏曲目。小提琴家他找到了穆特（Anne-Sophie Mutter，1963—），钢琴家则注意到我。不过穆特那时才13岁，我却已经25岁，有自己的人生了。我当然很希望能为音乐做出贡献，但我没有办法限制自己从此只和卡拉扬合作。

焦：为何他会有这样的想法？

齐：我不清楚。我想这是他的一贯作风：和同一乐团在同一地点、同一音乐节做长期合作。很少人能够真正成为卡拉扬的熟识。

焦：您真的在年轻时就和许多指挥大师合作。

齐：我猜我可能是唯一同时和卡拉扬与伯恩斯坦都保持密切合作的人。原则上，他们各有各的合作对象，彼此河水不犯井水。不过我1976年就和伯恩斯坦合作，比卡拉扬更早。接到卡拉扬邀请后，伯恩斯坦也知道我不会变成“卡拉扬宝宝”，因为我没有限制我自己。我和他们两位都合作过勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》。那真是非常宝贵的经验，能够观察他们如何以不同方式解决问题，从中得到不同的领悟。卡拉扬非常严谨，对音乐一丝不苟。他要求极度扎实的音乐，谱上每个音符和指示都得清清楚楚，完全马虎不得，不容许任何欺骗闪躲。伯恩斯坦则是自由创意大师，你可以尽己所能发挥，弹出任何句法与想法。我和他一起合作过他的第二号交响曲《焦虑的年代》九次，每次演出都完全不同，真的是完全不一样！可惜的是DG发行的录像，是我们巡回演出的第一场；如果是最后一场，你更能感受到我们可以挥洒成什么样子！

焦：2018年是伯恩斯坦百年诞辰，您再度演奏《焦虑的年代》并发行录音，成果极为精彩感人。可否谈谈伯恩斯坦对您的启发？

齐：当我和几位指挥家提议演出这首曲子，我很惊讶也很开心地发现大家都立刻说好，于是我一年内竟弹了三十一场！伯恩斯坦让我有勇气与信心诠释音乐，也敢尝试不同想法。我们合作之初，有次我向他坦白：我喜欢也想演奏的作品都那么深刻，但我才几岁？我哪里有资格去弹？我觉得无所适从又动辄得咎，愈来愈害怕，害怕到不知道该怎么下手。“但是，”伯恩斯坦听了，笑着说，“你怎么知道它们很深刻？”——啊，这真是当头棒喝，一句话就把我打醒了！把深刻的东西变得浅薄，固然不妥，硬把浅薄的东西变得深刻，同样不妥。如果深刻不在那里，却硬要去找深刻，就像在没有鱼的水里非得要找出鱼，这非常危险。一首作品无论别人曾说过什么，给它加上过什么，都必须自己去学、去体会，而不是从种种预设来认识。

焦：私下的伯恩斯坦是怎样的人？

齐：他的音乐就像他的人。我母亲过世时，我得到的慰问中唯一来

自音乐家的，就出自伯恩斯坦。那是封写在餐桌垫纸上的信，显然是听闻消息后挥笔即就。他写了好多好多，里面有不少拼写错误，连我名字都拼错了——但你知道，那是最最真实的情感流露。

焦：朱里尼呢？您们合作了非常美妙的肖邦。

齐：朱里尼双臂优雅修长，圆滑奏与歌唱句巧妙无比。在他指挥下，时间宛如进入另一个时空。我和他最后一次合作，是在罗马演出勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》，管弦乐惊人至极，是我听过最好的第一号之一。事实上在那一个月内（1997年），我和朱里尼在罗马，加德纳（John Eliot Gardiner，1943—）在伦敦，拉特尔在波士顿，演奏了三次风格不同却都无比精彩的勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》，是非常难忘的经验。

焦：所以这也是您和拉特尔重录此曲的原因？

齐：在波士顿音乐会之后，我和拉特尔都想趁势录下此曲。那时EMI同意拉特尔到DG录音，波士顿交响乐团也没问题，最后却卡在DG录音部门。

焦：这是怎么一回事？

齐：DG录音部门说，他们只有22BIT的录音装备，可是他们对波士顿音乐厅的“录音哲学”是24BIT，由于设备无法满足他们对该厅的“录音哲学”，所以不能录。

焦：从没听过这种事。

齐：何况CD只有16BIT而已！他们说不是对每个厅或对波士顿交响厅每个录音都有24BIT的要求，意思是这是抬举我。我说我的“录音哲学”是录出好演奏，仅此而已。这真的很可惜。我和拉特尔与柏林爱乐的勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》新录音是极为愉快的合作，但我永远也不会忘记当年波士顿那几场音乐会的情境。

焦：您太客气了，我很高兴您终于再录一次。这是我听过最深思熟虑的勃拉姆斯，不但对谱上所有细节皆提出诠释见解，更有完美技巧和独特想法，我非常佩服这次录音的成就。

齐：当你录制一首作品，其实无法了解最后结果会如何，因为你和你的诠释太过亲近。当然，你总是尽可能地努力以求完美，也希望能有好成果，但最后你还是不能真正清楚结果。这时候，来自朋友、同侪、评论的意见就显得相当重要了。我把这张勃拉姆斯新录音送给很多朋友，可是我只得到一句“谢谢”。有时我很好奇他们真正的想法。

焦：您如何看待您第一次录制的勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》？

齐：那时我还很年轻，很多事都不懂，准备录音时犯了很多错误。我没有什么录制协奏曲的经验，也没有很多和伟大指挥家与伟大乐团共事的经验。甚至我那时也没有很好的工作组织，没有秘书，在维也纳没有好的经纪人来照顾录音流程。对我而言，整个录音相当不成功，我甚至没办法做出我想要的百分之三十。我的钢琴在萨尔茨堡出了车祸，最后根本没运到维也纳，我到现在都不知道究竟发生了什么事，最后只能被迫用任何可用的钢琴录音：那架钢琴前一晚才供某位著名的维也纳钢琴家演奏舒伯特，被“调理”得宛如消音，安静到根本认不出来这是钢琴——我甚至无法在不流血的情况下弹出强奏。但这就是那次录音。两场音乐会结束后，我就告诉自己“我一定要重录”，只是没想到再回首已是二十年。

焦：经过这么多年的演奏生涯，可否请您谈谈对钢琴演奏艺术以及钢琴技巧的看法？

齐：简单讲，我把钢琴演奏艺术分成三个层次。第一层是技术面、面对键盘的“钢琴家”。第二层，是让钢琴演奏技巧朝向某个目标迈进的“音乐家”。“钢琴家”和“音乐家”这两个层次常会冲突，因为钢琴家旨在演奏音符，音乐家却要表现想法。第三层则是“艺术家”。“艺术家”凌驾于前两个层次之上，甚至不太管音符。“艺术家”神入作曲家的灵魂，问着“为何作曲家要这样写？作曲家为什么要写？我要如何和人们沟通？为何我要演奏？我人生的任务是什么？”等，在哲学角度看人生与艺术的大问题。然而，钢琴技艺在录音技术日趋精进后显得愈来愈复杂。现在的录音太过清楚精确，人们也习惯如此清楚精确的声音，导致声音本身愈来愈重要，甚至比音乐还重要。我觉得这是本末倒置。我对演奏音符不是很感兴趣，感兴趣的是作曲家创作乐曲的原因，以及让作曲家写下作品的情感。音符只是让我们沟通情感的工具，本身并非音乐。我们都能自录音中听见声音，却不见得都能听到音乐。我以前觉得，音乐就是声音，但最近我才发现，音乐其实是时间，不是声音。音乐是一段特定时间中的情感。我们运用声音来处理时间，让人感受到情

感，但声音本身并非音乐。

焦：您怎么面对这个问题？我觉得对演奏家而言，这是一大危险。

齐：每个人的方式都不同。对我而言，我发现我几乎不能录制独奏曲。我觉得CD所要求的并不是我能给予的。CD所要的，其实摧毁我的音乐，摧毁我对艺术的认知。我现在唯一能给予我自己的只有在音乐会。这有点像是蜂鸟飞行：蜂鸟以翅膀将风转化成维持飞翔的力量，但不知道自己是怎么飞的。音乐会也是如此。有些诠释我在家里、在录音室里，就是表现不出来，反而是音乐会独特的气氛与人际交流，让诠释的魔法在某些状况下成为可能。这样的演奏一旦成为CD录音，魔法就只剩下声音，音乐的沟通渠道已经不见了。如果我们说音乐的本质是时间，而非声音，那CD本身绝对不是一种呈现音乐的最佳媒介。我希望我们以后能够发明出一种新媒介来记录音乐，记录时间，只是这目前似乎显得遥不可及……

焦：我现在终于知道您为何这么多年没录独奏作品，但为何录制协奏曲对您比较容易？

齐：那是因为音乐需要有说话的对象。在我录制协奏曲或室内乐时，我可以和其他音乐家沟通，所以这和现场演出没什么差别。独奏录音就不同了。录独奏曲让我感觉很蠢，就像是一个人在镜子前说“我爱你”，然后不断修正自己说话的神态和嘴角扬起的幅度。这实在很别扭，特别是你才在音乐会中为明确的对象演奏过。

焦：那么在您还录独奏作品的时候，您是如何找到那个关键点，让您觉得可以录音？

齐：每次录音状况都不一样。举例而言，我录李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》的时候，预定的录音时间是十天。前面九天，我都在练习、调音。到了第九天晚上，我都还没录下任何一次。光是开头我就试了七十四次，怎么弹就是觉得不对。那时录音师已经放弃了，觉得没有时间录制这首大作——绝无可能了。谁知道第十天晚上，居然来了阵难以置信的暴风雨；那种诡谲气氛突然让我福至心灵。我说：“这个感觉对了！我今天可以录！”于是我坐在钢琴前连弹了六遍。现在发行的录音是第四次。虽然从第三次和第五次中剪了些段落，但百分之九十都是第四次录音，是一次完整的情感表现。不过，不是每个录音都那样困难，需要那么长的准备时间。同样是李斯特，我录《死之舞》就是另一个故事。

我和DG签约时包括录制李斯特两首钢琴协奏曲，但过了十年我一直没录，最后还是DG定了录音时间要我非录不可。就在录音前一年，我的母亲过世。在录音前不久，我看了《死之舞》的乐谱——突然，它变得非常个人，充满我的私人情感。我花了五天就把《死之舞》学好。我在录音前三小时和小泽征尔（Seiji Ozawa，1935—）与波士顿交响弹了一次现场演奏，而发行录音中的《死之舞》其实百分之九十都是那场演奏，仅有少部分的后期修饰而已。这是非常直接、发自内心、没有多想、没有多研究、完全出于灵魂深处的演奏。事实上我在两个月后，就完全忘记那次演奏了，那个录音也成为一个非常独特的个人记录。

焦：您的录音作品不多，和您的现场演出曲目不成比例。而您现场所演出的曲目，也不过是您研究乐曲的一小部分。

齐：我觉得音乐家多研读音乐是非常重要的。我常说弹音乐会只是我工作的一部分，我的正职其实是研究乐谱。我在家里研究音乐，百分之六十的时间都用在研读新作品。我前些时候在家读完了罗西尼的钢琴作品，十二大本非常有趣的音乐。我读的作品往往也不是钢琴曲，但音乐家应该知道各种作品，了解各作曲家表现想法的各种方法。

焦：看了如此多的作品，您如何决定新曲目，又如何学习？

齐：我必须先感受作品中的素材。我拿到一首新作品后接着开始演奏，突然间我会发觉“嗯，这里的和声触动了我，这里的时间流动对我言之成理，而我是否能提出自己的想法”，所以我的诠释其实建立得非常迅速，往往在看过乐谱几分钟之内就已完成，而我通常会把我的原始诠释录下来。如果一部作品能打动你，那诠释真的很快。像刚刚提到的李斯特《奏鸣曲》，我第一次研究它是1972年，到现在我都还留有第一次试奏时的录音带。现在听来会很可笑，因为百分之九十九的音符都是错的，但我的诠释已经在那里了，直到我1989年录音时才有点改变。但虽然诠释很快就建立完成，为了达到演奏乐曲的要求，接下来我得花好几年的时间学习、琢磨技巧。我花了十年的时间学习它，到1980年代初期才在音乐会中演奏，又花了近十年才能熟悉它、适应它在各音乐厅的效果，最后才能录音。综观这一切，钢琴技巧的学习只是一个不重要的过程，最终还是得回到最初的想法，如何和听众以作曲家写作此曲的情感做沟通。

焦：然而在音乐会中，您在不同场地所演奏的同一曲目，可以有非常大的诠释变化。您在波士顿演奏的莫扎特奏鸣曲，就和在台北的演出

相当不同。

齐：我很高兴你注意到这一点。是的，因为基本概念可以有许多变化的可能。举例而言，市面上大概有我五张肖邦《第一钢琴协奏曲》的录音，现场盗录可能更多。有些诠释非常接近，有些差距则很大。像康德拉辛版其实只比朱里尼版晚三个月，时间上很接近，音乐表现却大不相同。然而这样的差别并非来自我的成长，而是演出时的不同感受。不同心情、不同音乐厅、不同合作伙伴，都会影响诠释。我特别记得有次我在日本连续三天举行音乐会，我录了三次演出，而这三次竟完全不同，差异之大像是隔了好几年的演奏。像你这样比较版本的人，应该会非常讶异在几天之内，三次演奏所呈现的不同风貌。这之间的变化甚至不是几天，而是几秒钟决定的。走上台，不同听众、不同音响、不同感受，刹那间我有了不同的想法，弹出不同的诠释。我觉得这是艺术最美妙之处。你可以遵守乐谱，演奏同样的曲子，却能带来完全不同的音乐。每天太阳都不一样，心情都不同，而艺术家让这些差别感受深入灵魂，再从这灵魂中表现自己。我想每一个录音只能代表那一次的演出，评论者如果要真要讨论，必须聆听更多、观察更仔细，不然非常危险。

焦：既然如此，那么您录制作品时，又如何决定录音时的速度和诠释，特别是录音必须经过剪接？

齐：我只能尽可能让录音呈现我“记忆中演出时的效果与音响”，而且速度必须能让音乐自然流畅。当然，我的速度对其他人而言可能也是错的，但那是另一个问题了。

焦：录音曲目与现场演奏曲目之间，您如何选择？什么样的曲目对您而言适合录音？

齐：现在对录音曲目的要求比以往多，这也造成我愈来愈难录。比如说，现在大家想听一套录音。你不可能只录肖邦前三首《叙事曲》而不录第四号，大家会问这钢琴家是出了什么问题。如果要录肖邦练习曲，就得二十四首都录，现在甚至还得包括《三首新练习曲》。不过也有例外，像里赫特就不理会这一套。他连肖邦二十四首《前奏曲》都选着弹。他曾在音乐会中演奏席曼诺夫斯基的《面具》（*Masques*，Op. 34）。此曲有三首，像是奏鸣曲的三个乐章，可是他竟然只演奏前两首，真是太绝了。不过，里赫特在很多方面都是革命性的人物，不能以常理视之。我以前和他常联络，还算能了解他的个性与想法。

焦：您怎么认识他的？

齐：这很有趣。有时候，我会坐下来写信给某人。有一天，我想里赫特影响我很大，我就写信给他。结果，他竟然回信了！于是我们开始通信，来往五年后才首次见面，我还成为他生前最后见到的几个人之一。在我们最后的谈话中，我请教他是否能给我一些曲目建议，因为我知道他对我的演奏非常熟悉。里赫特收藏很多唱片，也常听音乐会，我其实还颇为惊讶他对其他钢琴家演奏的丰富了解。他对别人的演奏非常有兴趣，我和他也有一些共同朋友，比如鲁宾斯坦，所以蛮谈得来。结果他说：“你应该演奏欣德米特的钢琴奏鸣曲。”“什么？”“欣德米特！”我说：“我只演奏过他中提琴奏鸣曲的钢琴部分。我没办法忍受他的第一号钢琴奏鸣曲，而第二、第三号对我而言也太古怪了......”“没错没错，但你会弹得很好的，你一定要学这几首奏鸣曲！”

焦：里赫特为何会给您这样的建议？

齐：我不知道。我觉得有点惭愧：这样一位大人物在人生最后要我去做的事，我到现在都没办法完成，无法吞下这几首曲子。但我不觉得里赫特在开玩笑。他会这样说一定有他的道理，只是我还无法参透。我有一次很认真地看了《第三钢琴奏鸣曲》，但我实在无法和它沟通。这真是困难。不过谁知道呢？说不定哪一天我就能演奏欣德米特了......

焦：您的德彪西二十四首《前奏曲》给我很大的震撼。不只是音乐和技巧，还有钢琴调校。像第一册的《阿纳卡普里山岗》（Les Collines d'Anacapri），钢琴在结尾高音部的表现是我听过所有录音之最。就录音和钢琴调校上，您如何达到这样完美的声音？



“手指肌肉是可以被训练的”——齐默尔曼在台北大师班示范
（Photo credit：刘振祥）

齐：请当心“完美的声音”这个概念，因为“完美的声音”根本不存在。我清楚记得我剪辑这份录音时有多么绝望。事实上我们还试图破坏数位录音的成果，加入类比录音的效果和噪声，让音乐听起来更人性化。像你提到的《阿纳卡普里山岗》，我录音时录了八次，但要选哪一次却是大问题。这八次就演奏而言都可接受，没有技巧或诠释上的问题。然而我在不同录音室，用不同音响播放，出来的声音全都不一样，于是我在不同录音间所选的演奏也都不同。这让我了解到音响本身并不中性。我们有各式各样的播音器，每种都会加入一些东西。我现在用什么音响听？一般人用什么音响听？我在录音室听，在车上听，用随身听听，我用各种可能的方式听，我几乎确定我要的是第二次，但某些音响放出的结果又让我疑惑。最后，光是选择用哪一个录音出版，就花了我两年的时间。有时候我看乐评，发现他们的一些描述其实和音乐或演奏一点关系都没有，听到的只是录音技术。甚至他们写的还不是录音技巧，只是音乐播放过程，扩大机、麦克风、扩音器之间所产生的现象等，而我绝对肯定他们完全不知道自己只是写了这些。这实在很危险，既让录音愈来愈复杂，也让音乐讨论愈来愈少。

焦：但听众对演奏家的要求却愈来愈多，录音科技本身就影响了音乐家与听众的美学。

齐：没错。由于录音技术进步，听众在家就可以听到乐曲的每一个细节，自然对演奏清晰度也愈来愈要求，即使那是现场演奏。另一方面，我希望能发挥我最好的表现。听众有期待，我也想做到最好，那么势必得以各种方式达到目的。钢琴家最大的痛苦，就是各音乐厅的乐器和钢琴技师的本领都不同。即使钢琴被良好照顾，这和我自己照顾的钢琴还是有很大的不同。我必须说我的演出有百分之二十的表现取决于钢琴本身，但我想做到百分之百。另外，我喜爱物理学和音响学，这些年来也一直研究钢琴构造。我发现当初造钢琴的人根本没有物理学的认识，作曲家对物理学也不甚了解。钢琴家的乐器并不是只有钢琴，而要把整个音乐厅的音响效果当成钢琴的延伸，当成所演奏乐器的一部分。所以改造钢琴本身并不够，必须把音响与声学一并考虑进去。毕竟在钢琴机械原理上，你无法欺骗地心引力；在音响效果处理上，你也无法欺骗声波传导。面对问题的核心，才有可能解决问题。

焦：所以您也是逐步想出办法来解决这些问题，不断从实验中得到新体会，也不断进步。

齐：我前几年的音乐会都只安排单一作曲家的作品，因为那时我觉得我还不能让钢琴做出立即的变化以反映不同作曲家的风格。直到最近几年，我开始调整钢琴构造，让我能以较简单的方法就创造出过去钢琴的声音特质。这让我能在音乐会中演奏多位作曲家的乐曲。这是很大的挑战，我也还在摸索，希望能设计出更好的键盘与击弦装置。

焦：不过您已经取得极大的成功。我在音乐会中听您从莫扎特转换到拉威尔，拉威尔到格什温，其间的音色变化让人叹为观止，无法相信是同一架钢琴。不过，除了物理学和音响学，您怎么学会对钢琴各种机械装置的改造？这不仅需要物理知识，更要机械知识与技能。

齐：这得从小说起。战后的波兰物资缺乏，虽有许多战前的施坦威，但多半都坏了。可能弦断了，可能击弦装置坏了，总之有各种问题。我们学校有七位全职的钢琴技师，却没钱向西方购买零件。所以想要弹钢琴，就得自己来，自己做出这些零件。我从小就在这些破木头中自己修钢琴，摸索出很多技能，后来我也认真去学其中的道理。我很高兴我和汉堡施坦威厂有很好的合作关系，向他们学到很多，也能贡献我的知识与经验给他们。施坦威公司不只给予学习的机会，更可贵的是他们愿意倾听意见，这非常难得。

焦：您以前都带自己的钢琴，现在只带键盘装置，这其中的发展过

程为何？

齐：我不愿辜负听众对我以及对音乐的期待。为了实现对音乐的要求，我不会吝于花任何钱在这上面。但只带键盘装置是不得不为的妥协。我从1980年代初期就开始运自己的钢琴到各地演奏，自1989年后更是只弹自己的钢琴。但“9·11事件”之后，运钢琴愈来愈困难。海关大概无法想象有钢琴家会做这种事，总觉得那是炸弹。我在2002年整部钢琴竟然运丢了，非常心痛。后来我决定只运键盘，但键盘也丢。去年到纽约，整个键盘更被砸烂，摔成碎片。但带键盘和击弦装置是我不能再退的妥协了，即使风险仍然很大。我到现在都还在实验不同的键盘和不同运送方式，希望能早日得到完美的解决之道。但我也绝不浪费钱。我以最节省、最有效益的方式解决问题。

焦：您不断改进您的钢琴，我很好奇您又怎么看现在最新的音响和录音科技发展？

齐：我只能说，有这些先进科技当然很好，但重要的仍然是音乐，不是声音。就某种程度而言，我其实反对这些SACD或者什么新录音科技，无论人们怎么称呼。我听到一些人很开心地说：“这些科技真好！我们现在听得好清楚，每个乐器的定位都很明确。”拜托！这和音乐有何关系？听音乐是要听作曲家创作的构想，演奏者的诠释想法，不是听大提琴现在是放在左边还是右边，长笛在小鼓的前面或是后面。其实，音乐家都在抱怨这种舍本逐末的录音科技：现在好像不把长笛家按键发出的声音录进去，录音就不够好了，但谁希望把这些噪音录下来？这些按键声和音乐一点关系都没有。我没有听到更多音乐，音乐却被这些噪音给破坏了。

焦：您搜集并聆听各式各样的录音，我很好奇您对许多“典范演奏”的看法。像拉赫玛尼诺夫演奏自己的钢琴协奏曲，以大钢琴家的身份把话说得那么漂亮，又以作曲家身份诠释自己的创作。您如何在研究过他的录音后，找到自己的拉赫玛尼诺夫诠释？

齐：我花了很长一段时间才从这种压力中解脱。这其实是很糟糕的事。拉赫玛尼诺夫是那样惊人的钢琴家，演奏又天才横溢。在某种程度上，他的录音其实限制了我们发展自己的观点。不只是拉赫玛尼诺夫，很多名家录音也会给我如此震撼和“阻碍”。我就花了十年时间才能忘掉霍洛维兹演奏的李斯特《奏鸣曲》。在这一点上，卢托斯瓦夫斯基再度帮了我。我有次问他：“您希望我怎么演奏您的钢琴协奏曲？”他

说："我不知道！我很好奇它会怎么发展。此曲像是我的小孩，我给予其生命，但并不拥有。它自己会发展、会成长，有自己的生命。我很好奇它二十年后会变成什么样子。好可惜我是没办法亲眼见到了。"我想，或许即便是拉赫玛尼诺夫，都没权利说他的协奏曲就只能被弹成某一种样子。我在《第二钢琴协奏曲》特别放手去弹，而不照拉赫玛尼诺夫自己的诠释，因为我有我的话要说。我第一次弹它时才16岁，而我真的花了很长一段时间才得到现在的诠释想法。我这样说不是出于自傲，或是对乐曲和作曲家的不尊重。事实上，我比以前更懂得尊重，因为我对此曲和作曲家的想法都有更深了解。但我想演奏者也该有权利表现自己的想法。

焦：那么当您演奏卢托斯瓦夫斯基的钢琴协奏曲，既然得到作曲家的亲自肯定，您的诠释是否更自由？

齐：刚好相反，因为我太敬爱卢托斯瓦夫斯基，他又是太客气礼貌的绅士，我很害怕我弹出他不喜欢的诠释，特别是他绝不会直接告诉你他不喜欢。遇到他不喜欢的，他总是拿其他事作比喻。当你分析他的例子数十次后，往往才恍然大悟："啊！他不喜欢这样！他要其他的表现！"每一次我从他家告辞，他总是把我送上出租车，站在路旁直到车子从他的视线消失，这才转身回家。他不是装得很有礼貌，而是本质上就是非常实在、极有教养的人。他夫人也是这样，有礼貌也有教养，非常精彩的人。她不是音乐家，最后却能为卢托斯瓦夫斯基抄谱，真是了不起。你知道卢托斯瓦夫斯基过世后几个月内，他夫人也跟着走了吗？这两个人过了一辈子，已经无法离开对方了。在2007年至2008年乐季我安排重新演奏这首钢琴协奏曲，纪念它问世二十周年。我计划在当初我和卢托斯瓦夫斯基预定要合作，却因为他辞世而未能实现的地方演奏它，像是旧金山、挪威、阿姆斯特丹、马德里、波士顿、芝加哥和东京等七地。他在过世前几天写了封信给我，而我在他过世后才收到：我回到家，那时我已得知他的死讯，极度悲伤。我们本来两周后还要一起演出的。我打开信箱，在上百封信中一眼就看到他的信——那精细工整的手写字。我拿着信，呆站在信箱前不能离去。我知道我拿着来自另一个世界的讯息，卢托斯瓦夫斯基最后给我的话。两页的信，小小的字，里面竟是他的道歉：因为身体因素，他很抱歉无法在两周后演出，于是推荐另一位指挥。在他过世之前，指挥萨赫（Paul Sacher，1906—1999），这位百万富翁、现代音乐收藏家，就已经取得他的所有手稿而存放于巴塞尔，所以在我家旁边就有他所有的创作。后来波兰派了一些学者研究他的书信。这些人总和我们一起吃饭。他们每次来，对卢托斯

瓦夫斯基的尊敬就多一分。你若读他的信，你会掉眼泪的！他真的是一位谦谦君子，多么善良的灵魂，永远在做好事。总之，和卢托斯瓦夫斯基的交往让我演奏他的《钢琴协奏曲》时更觉压力沉重。每次我演奏此曲，我总是问自己三个问题："谱上写了什么？卢托斯瓦夫斯基说了什么？卢托斯瓦夫斯基没有说什么——而这或许可以反推出他想要的诠释？"在我认识的人当中，迪蒂耶和布列兹这两位法国作曲家也都是这样的好人。他们作曲的手法是那么不同，却都是作曲家中绝对的精英。不用说，我也极尊敬他们。

焦：您听别人的录音，也听自己的录音：我发现您会录下自己的演奏。这是为了记录，还是有其他目的？

齐：我录自己的每一场演出，而且听自己的每一场演出，因为我希望能够由现场录音来帮助我掌握自己听到的声音与演出在音乐厅实际效果的差距。当然，录音也不见得准确，只是这还是一个自我调整的方法。

焦：但您同时也录像，这又是何故？

齐：因为肢体动作也很重要。我会有一些自然产生的动作，但我不确定这是帮助音乐表现，抑或干扰听众。我一向很小心，不希望自己的动作喧宾夺主，所以也以录像来自我修正。

焦：您的实验还不止于钢琴与音乐。您曾在巴塞尔音乐学院教学，但后来又辞去教职了。这似乎也是您另一个人生试验。

齐：我觉得教学必须建立在纯粹的目的之上；你不能说你教学只是因为你不能做好其他事，或演奏事业不够顺利。我觉得我想要接近这些学校，看我能够帮忙些什么，我的想法有多少能够传达到其他人身上，而学生能如何得到收获。其实我一直在教，从1970年代起就开始教学生了，包括私人课和帮助学生准备比赛。但在巴塞尔音乐学院的教职则是带领年轻音乐家从头至尾，帮助他们塑造自己的风格与美学，追求表现的极限。我和学生们都保持长久的关系。当我的行程实在无法让自己承担作为老师应有的责任时，我也只能放弃教学。不过这段经历非常宝贵，我想我已经有足够的知识创办一所学校了。

焦：在极权政体中成长，可否谈谈您对这样政治环境的感想？

齐：我们那一代人，特别是我父母，都经历过那种生活于极权中的焦虑，每日的焦虑。我可以举一个发生在我6岁的真实故事为例。有天晚上，有人敲我们家的门。那人说：“我刚得到指令可以住在公寓里。请你们搬走。”家父说：“但是我们已经住在这里，还有一个小孩子。请您到别处……”“但我可是得到上级的指令说我可以住在公寓里。我就是要住在这里，请你们立刻搬走。”接着，家父和那陌生人展开口角，最后甚至打了起来。对当时6岁的我而言，家就是世界的中心。即使那只是一个仅有两个房间的小公寓，但那是我家，我生活的地方，我最重要的地方。如果家被夺走，等于我的世界也被夺走。作为一个孩子目睹这一切，知道自己家随时可能被夺走，知道一个陌生人可以在晚上敲门要求我们搬出去，自此之后，我晚上常常哭着无法成眠，常在紧张和焦虑中惊醒。这是极大的冲击。由于曾经亲自面对这种不公平的权力分配，这种严重的腐败，让我到今天都为了打击任何腐败滥权的现象而奋斗，无论那出现在什么体制或社会。当我看到这些不义，那怕只是一个征兆，我都觉得必须阻止，因为我总觉得那里也有一个6岁小孩正因此受苦，而我不能再让这种事情发生！

焦：我很佩服您的道德勇气。从美国到日本，您都公开演讲伊拉克侵略战争的错误，确实以您的力量阻止这不受约束的权力。

齐：我决不接受任何形式的暴力。此外，我认为就布什政府的伊拉克侵略战争此一案例而言，其原因、时间点、地点都是错误的，而且是自错误的动机引导而出。有天，我女儿问我：“爸爸，你不同意布什政府的侵略行为，但你做了什么去阻止这种暴行？”我愣住了。从此我开始演讲，让人知道这些问题。我很仔细地搜集资料，避免失当或失信，但看到问题存在，我们必须有勇气说话，因为滥权暴力的问题以各式各样的方式存在。

焦：很少人能像您一样，对政治有如此睿智的观察。

齐：我觉得这不是政治，而是公民应尽的责任。我在非常多国家居住过，借由音乐，也熟悉各种文化，并且将其当成我自己的文化。欧洲正在逐渐统合，国家之间的差异愈来愈小。在能够保持并延续各自文化的前提下，如此统合是非常好的事。但无论世界如何变化，人类的需要仍然相同：安全、食物、居住……每个文化都是如此。绝大部分的战争都不是出于勇敢好斗，而是出于害怕，觉得受到威胁。我反对战争。杀人绝对不会是解决问题的方式。用暴力和人对话，从来就无法解决问题，只会增加问题。我演奏，而且为了和我有相同信念的人演奏。我相

信只有爱与和平，才能让这世界变得更好。

焦：最后，请问您对在亚洲的演奏有何计划？

齐：我想把更多时间用来探索亚洲，更常在亚洲演奏，并体会各地的文化。亚洲对我而言不是一个“洲”。相较于其他大陆各国间的同质性，亚洲每个国家都如此不同，文化都极为迷人。我非常有兴趣，也希望能有时间学习并了解亚洲文化。

第二章 俄国与法国篇

前言 演奏学派的回顾与省思

本章收录的九篇访问，是本书最后一次以“钢琴学派”做分类。这并不表示受访者彼此类似，而是学派最后一次成为访问要点。在第四册的访问中虽然也有法、俄两大派别的相关讨论，但笔者希望读者能自行比较它们在20世纪后半至今的发展。当然，这也反映了归类——如果不得不为——的难处。比方说，将布朗夫曼，这位今日美国钢琴界的代表巨匠，归类在俄国学派钢琴家，其实是相当怪异的做法，他应该也不会赞同。然而他的学习、经历与演奏，正好让我们看到学派影响如何变化消长，并使我们反思学派的定义与意义。

在本章法国学派钢琴家中，埃马德与穆拉洛都是萝丽欧与梅西安的学生，也都演奏梅西安所有钢琴作品，后者更录制了梅西安钢琴独奏作品全集。从他们的学习经历与心得，我们更可理解梅西安作品与其诠释手法。穆拉洛的音乐旅程非常特别。透过其极不寻常的钢琴学习，我们能更认识萝丽欧的教学。埃马德和利盖蒂也有多年合作，并在其监督下录制他诸多钢琴作品。访问中关于利盖蒂《练习曲》与《钢琴协奏曲》的讨论足称第一手资料，希望能让大家更亲近这些非凡创作。

路易沙达的演奏曲目较为传统。在通说认为学派已不存在的今日，他有独排众议的观点。他对昔日大师的回忆，也属于本书最温暖的篇章。蒂博代可能有本书受访者中社会地位最显赫的家世，更有感人的家庭故事。他接受了深厚的传统熏陶，又融会出自己的心得。虽有多彩多姿的艺术与时尚活动，他始终不忘本业，值得习琴者深思。相较于上述四位，巴维杰可谓大器晚成，但成就极为辉煌。本书初版时他的演奏事

业猛然起飞，今日已是国际一线名家，很高兴能看他不断成长。这篇访问是多次谈话的总和，每回都启发我甚多，是笔者最珍视的交谈之一。

在俄国学派受访者中，特鲁尔是本书唯二接受圣彼得堡音乐教育的钢琴家，提供相当宝贵的经验、知识与观点。她技艺超卓又绝顶聪明，更有丰厚学养，是爱乐者应当认识的名家。在笔者访问的诸多瑙莫夫学生当中，谢尔巴科夫或许是最特别的一位：无论是技巧或曲目，他都走出自己的路，开拓出极为个人化的艺术。从他诚实又直接的剖析，包括对俄国音乐的神髓、改编曲与罕见作品的观点，相信我们都能获益良多。齐柏丝坦是笔者因访问而相识的朋友，这篇更新版也多少记录她这十余年来的人生。幸与不幸，她是本书受访者中，深受苏联反犹歧视戕害的最后一人。访问中我们再次见证那个扭曲时代，却也见到非凡的坚毅与勇敢，更有家庭与事业之间的平衡与抉择——艺术与人生何者为重，是否必须排个顺序？读完这些访问，相信大家会有不一样的看法。

埃马德

Pierre-Laurent Aimard，1957—



1957年9月6日出生于里昂，埃马德5岁学习钢琴，7岁进入里昂音乐学院，12岁进入巴黎高等音乐学院跟萝丽欧学习，后也于伦敦跟库修学习。1973年他得到梅西安钢琴大赛冠军，四年后更受布列兹邀请加入当代乐集（Ensemble Inter Contemporain），担任该团独奏家长达十八年，深受国际瞩目。埃马德曲目多元，技巧精湛出众，对当代作品贡献良多，和多位当代作曲家皆有合作，曾为布列兹、斯托克豪森与利盖蒂

等人作品作世界首演，和利盖蒂的合作更是著名。除了教学，近年来埃马德也担任音乐节总监并尝试指挥，多方拓展音乐活动。

关键字：萝丽欧（演奏、教学） 梅西安 库修 库尔塔克 音乐是文化的深层体现当代音乐 布列兹 斯托克豪森 利盖蒂（练习曲、速度、钢琴协奏曲） 标题音乐雅纳切克钢琴奏鸣曲 分析 音乐语言的运用能力 新与旧一样重要

访谈时间、地点：2004年4月，波士顿

焦（以下简称“焦”）：请谈谈您早期学习音乐的历程。

埃马德（以下简称“埃”）：我天生喜欢音乐。我从小在家里弹钢琴，没人强迫我，就是喜欢在钢琴上“玩”，想要学音乐完全是我个人的意愿。我5岁开始向一位年仅18岁的老师乐薇儿（Geneviève Lièvre）学习。她不是钢琴家，而是多才多艺的音乐家。她在乐团里演奏长笛，也会演奏管风琴，还为剧院写作戏剧音乐。她是新音乐的拥护者，对音乐有相当全面的认识。当她教我钢琴，不只是教演奏，还传授我许多当代音乐、世界音乐以及剧场的信息与知识。这给予我十分宽广的视野，让我从小就知道当代音乐与表演艺术的发展，而不只是学习以往的音乐作品而已。我7岁进入里昂音乐学院，但仍和乐薇儿继续学习，12岁得到一等奖毕业，随即进入巴黎高等音乐学院。

焦：您在巴黎高等则和萝丽欧学习。

埃：事实上我是和萝丽欧与梅西安两人学习。即使我才12岁，梅西安邀请我与他们夫妻一同旅行。我参加许多他的排练，也和他上了许多课，音乐生活极为充实。我喜欢多方面涉猎音乐，因此当我毕业时，我共得到钢琴、室内乐、和声、对位四项一等奖。

焦：您也自此开始演奏生涯。

埃：是的，但我没有停止学习。我和梅西安与萝丽欧学到很多；萝丽欧是梅西安与20世纪音乐权威，她的法国曲目也很精到，但我也希望听听不同的观点与传统，因此我自1978年起向住在伦敦的库修夫人学习四年。她是施纳贝尔的学生，精通莫扎特、贝多芬、舒曼、舒伯特等德奥曲目。我住在巴黎，一方面开展演奏事业，一方面往返于伦敦与巴黎之间持续学习。之后，我到布达佩斯向库尔塔克学习。他当时还没那么

有名，但音乐的知识与见解已让我佩服不已。同时，我也向指挥西蒙学音乐分析。此外，由于我希望自己能尽可能学到各个钢琴演奏传统，我还至莫斯科数次，希望能向俄国钢琴学派大师学习。

焦：所以您可谓有计划地学习法国、德奥、现代、东欧与俄国曲目与演奏传统。如此用心在今日都很罕见，更何况当年旅行并不如今日方便，至东欧与苏联更有政治因素干扰。您为何如此坚持学习各个钢琴学派呢？

埃：因为各地文化不同，而音乐是文化的深层体现。我认为如欲适切地表现各式音乐，回答音乐中所呈现的文化问题，就必须深入各个演奏与音乐传统，尽可能接受多方教育。这就像学习语言一样，不同作曲家像是不同语言。我当然可以在法国向法国老师学德文和俄文，但若有机会，为何不到这些国家，或是向这些“母语”使用者学习呢？况且这样看音乐，我觉得也更为精彩而有趣，而非仅以单一观点来看所有的作品，而能从各个面向综合研究。

焦：您在莫斯科和谁学习？

埃：我本来想和米尔斯坦学，但他过世了。后来我弹给巴什基洛夫听，他听了我的演奏，却建议我不要再找老师。我那时26岁，他认为我已能自己学习，独立思考音乐。他的建议给我很大的启示。在遍访名家学习各派传统与技巧后，我以一年半的时间让自己归零，重新思考自己的演奏技巧，自己和乐器的关系，以及自己的音乐观与演奏态度。这段自我探索的过程相当辛苦，充满自我挑战与质疑，却也是我人生最为关键的历程。后来，我终于建立属于我自己的钢琴技巧和音乐思考，在学遍各家之言后提出融会整合的心得。

焦：这真是令人敬佩的学习之旅。现在很多年轻音乐家心里只有比赛与名利，毫不考虑学习。听众也越来越堕落，只看名声而不听音乐。

埃：这真是非常危险，也是我和许多同行所担忧的现象。音乐的内涵来自音乐家对音乐的思考与涵养，并非比赛。技巧训练固然重要，但真正决定音乐表现的仍是音乐家的思想、个人特质以及其所欲传达的讯息与理念。音乐家唯有用心于此，才可能在深入作品之余同时不露痕迹地表现自我。

焦：可否请您多谈谈萝丽欧的教学与演奏？

埃：萝丽欧师承齐亚皮（Marcel Ciampi，1891—1980）与列维，自然继承到法国演奏传统，但她相当个人化的演奏却不能以传统视之。这来自她的强烈个性，也来自当代作曲家的影响。梅西安影响她的演奏甚剧，但就我观察，布列兹也深深影响她。她拥有极为杰出的手指技巧，但更知道如何运用全身力道演奏。最特别的是她能创造出惊人的音响层次，在当代曲目尤其有绝佳效果。在教学上，她能清晰地分析各种层次与效果的演奏方法，总令我获益匪浅。

焦：不过您在十几岁就演奏梅西安最为困难的曲目，我好奇您当初如何克服作品所要求的艰深技法。萝丽欧是否发展出独特的技巧体系以面对当代音乐的要求？或者反过来说，研究现代作品后，在您演奏古典和浪漫派作品时，是否曾产生技巧适用上的冲突？

埃：我想这也正是萝丽欧教学的长处。遇到这些刁钻技巧，如果一味硬练，的确可能对身体造成伤害。因此，钢琴家更应该思考如何运用身体来引导音乐的情感与能量，学习使身体顺应音乐的技巧。萝丽欧的演奏绝不机械化，而是有机性地运用身体。她的技巧也反过来影响梅西安的钢琴音乐，使之愈来愈自然。如果钢琴家能学到自然的表现方式与技巧，演奏梅西安必然毫无问题，甚至较演奏贝多芬更为顺手。不只演奏梅西安如此，我认为演奏者不只需要掌握不同风格，还必须为各个作曲家设计出不同的技巧和音响，就其特质表现。以演奏梅西安的技巧演奏肖邦，会是可怕的灾难，反之亦然。

焦：您的曲目正反映您广博的涉猎，但您最为人熟知的还是在现代与当代音乐的诠释。

埃：我一直认为演奏当代作曲家是我作为钢琴家的职责。在我成长的时代，很多人不以为然，但我认为忽视当代音乐是既不公平也很危险的态度。毕竟，演奏当代音乐能让我们接触仍在世的作曲家，向他们学习。只演奏作品却不亲近其创造者，自然危险。由于当代音乐较不受重视，我更是优先演奏它——但这不表示我不演奏其他作品。忽视当代作品固然危险，忽视昔日创作也一样危险。音乐家不能看前不顾后，忽视形成当代作品的根源与传统。传统和现代一样重要，唯有兼容并蓄才能达到平衡，形成全面的音乐观。

焦：可否请您谈谈和当代作曲大师们的友谊与学习？

埃：我很庆幸能在年幼之时就认识梅西安，从他身上得到用之不尽

的启示。我甚至能说他的音乐是我的“母语”。此外，我认识他的时候，他可是非常和蔼可亲的长辈。梅西安并非永远都那么和善，我很高兴能在那段时间认识他。布列兹也对我影响重大。我小时候就是他的乐迷。我还记得9岁那年，我要求父亲专程带我到日内瓦，只为听一场布列兹指挥。那时他还被放逐，在法国根本听不到他的演出。我11岁更和父亲赶到拜罗伊特音乐节，亲聆他传奇性的《帕西法尔》。不过，我那时和布列兹的会面只限于到后台要签名，直到19岁我才终于真正认识他。他听了我的演奏，邀请我和他巡回演出，甚至出任当代乐集的创始成员。因此，我不但能和布列兹一起工作，更能与一群杰出音乐家共同演奏当代音乐。

焦：您那时的工作量大吗？

埃：我并没有接受全职，因为我还很年轻，不能将所有心神放在单一领域。我将时间分成三份，分别花在当代音乐、传统曲目、自我学习与拓展见闻。现在看来，这段经历大大帮助了我的演奏事业。我得以尽情学习，避免过早展开独奏事业，还可以认识各式各样的人，经历许多有趣而又刺激的演奏，知晓经纪公司与音乐会主办单位的运作模式，观察布列兹如何诠释自己与他人的创作，甚至观察他的创作过程……真可说是一生受用不尽！

焦：在布列兹之后，谁影响您最深？

埃：我在20世纪80年代晚期和斯托克豪森合作了三四年。他个性非常强烈，建筑与音响学都有深刻造诣，对于声音的传递了若指掌。同时，我也回到库尔塔克。布列兹和斯托克豪森的作品结构严密且强而有力，库尔塔克的音乐却十分私密，探索内心的情感。这提供了巧妙的平衡。当然，我和利盖蒂的合作可说最为重要。在我心中，他是完全独立且原创的作曲家，作品虽然严密紧凑，音乐却生意盎然，甚至幽默有趣。他对音色与节奏的研究，更让人大开眼界。利盖蒂给我信心，让我赋予其作品生命。我们一同研究如何表现他的创作，试探各种诠释可能。我也和我同辈的作曲家互相讨论，像英国作曲家本杰明（George Benjamin，1960—）和意大利作曲家斯特罗帕（Marco Stroppa，1959—）等人。我们在文化、智识、感性等方面彼此切磋琢磨，互相激荡出许多新颖的观点。

焦：您是利盖蒂《练习曲》的权威，也是其中数曲的被题献者。我很好奇您演奏时如何看待他的时间指示？

埃：我想我们永远不该将这些速度指示看得过分严肃。这只是作曲家的建议而已……

焦：如果只是建议，那他又为何要写，还写得那么明确呢？您在《练习曲》第一册中的速度和谱上指示差异较多（皆较乐谱指定为快），但第二册除第一曲，都完全符合乐谱指示，精准到分秒不差。为何会有这样的差异？

利盖蒂练习曲乐谱指示时间与埃马德录音演奏时间对照表

册数	曲名	乐谱指示时间	录音演奏时间
第一册	Ⅰ. Désordre 混乱	2'22"	2'20"
	Ⅱ. Cordes à vide 空弦	3'16"	2'45"
	Ⅲ. Touches bloquées 堵塞的琴键	1'57"	1'40"
	Ⅳ. Fanfares 号角	3'37"	3'20"
	Ⅴ. Arc—en—ciel 彩虹	3'52"	3'45"
	Ⅵ. Automne à Varsovie 华沙之秋	4'27"	4'20"
第二册	Ⅶ. Galamb Borong 加拉姆波隆	2'48"	2'40"
	Ⅷ. Fém 金属	3'05"	3'05"
	Ⅸ. Vertige 眩晕	3'03"	3'03"
	Ⅹ. Der Zauberlehrling 魔法师的门徒	2'20"	2'20"
	Ⅺ. En Suspens 悬置	2'07"	2'07"
	Ⅻ. Entrelacs 交织	2'56"	2'56"
	XⅢ. L'escalier du diable 魔鬼的阶梯	5'16"	5'16"
	XⅣ. Columna Infinită 无尽之柱	1'41"	1'41"

埃：要是大家都这样认真看待，利盖蒂一定相当高兴。关于这个问题，我必须以我和利盖蒂的工作经验来回答。速度当然是作曲家写作时至为重要的关键，因为那是他们内心创作时所听到的声音，许多作曲家也以他们心中的声音为速度指示。然而，这不表示作曲家心中的速度完全不变，也不表示这样的速度实际上可行，甚至也不表示这样的速度是真的他们想要的速度。首先，作曲家脑海中的速度往往偏快。当他们听到实际演奏后，却往往发现他们不要这样快的速度。像勋伯格、巴托克、布列兹等人，都常给作品非常快的演奏速度，但这多半只是反映他们脑中所想的速度。我想这是因为他们太了解自己的作品，知道所有细

节，所以在脑中预想时总能快速带过。然而，真正演奏起来的效果却常非所愿，许多细节与乐句在那种速度下根本无法表现，音响效果也不如他们所料。其次，作曲家的速度喜好也会随着时间改变，一位作曲家在40岁的时间感往往和在50岁的时候不同。因此，印在谱上的速度指示并不一定就是作曲家想要的速度。我对于作曲家所标示的速度一向非常注意，但决不墨守乐谱而不加思辨。

焦：那录音时利盖蒂又如何决定速度？

埃：这套《练习曲》录音准备时间长达五年，我和作曲家就各曲细节做了不计其数的讨论。我在录音时先就我的观点，以最能表现作品清晰度与音响效果的速度演奏。然而，真正决定最后演奏速度与效果的仍是利盖蒂。身为演奏者，我一向以忠实呈现作曲家要求，尽可能达到作曲家创作理想为职志。在录音过程中，利盖蒂就在现场监督，我们务求每一曲都达到他的要求才算录制完成。因此，这张录音可说完全符合利盖蒂的意见——符合1994年至1995年间的利盖蒂。说不定，他之后的想法又改变了。但即使在录音时，利盖蒂也在试验。像是第七首《加拉姆波隆》，谱上的指示是120，但利盖蒂在录音时一直要我用不同速度演奏，最后得到的速度是108。然而有次我在维也纳演出此曲，他居然要求我以88演奏——我真觉得那实在太慢了，听起来像是两首不同的作品！互相妥协的结果，我以92演奏，利盖蒂也表示满意。这个例子就证明了他对速度的态度。

焦：这真是太有趣了。然而，很多人往往就以速度来评论演奏者是否诠释好这些乐曲。这在钢琴比赛中尤其常见。很多评审对这些曲子一无所知，用码表就大胆宣称某些演奏是“错误的”。

埃：速度虽然重要，但并非一切。如何确实演奏出利盖蒂《练习曲》的多声部行进、音响效果、清晰度，这些也是构成诠释的重要元素。音乐是艺术表现，不是机器运作。如果只看速度而忽视其他要素，那给计算机演奏就可以了。

焦：您为利盖蒂许多作品首演，甚至成为其作品的被题献者，有无特别的感想？

埃：我倒没有特别的感觉。曲子是否题献给我并不重要，我对所有作品都以同样态度来学习。演奏利盖蒂《练习曲》可不同于演奏贝多芬《月光》——我想首演者的挑战就是如何在没有听过乐曲的情况下，运

用自己的解析力与艺术才能，掌握作曲家的风格以及该曲特性而赋予作品生命。这样的过程虽然辛苦，收获却无比珍贵。我可以得知作曲家听到乐曲的立即反应，更可以和作曲家讨论作品内涵与诠释表现，一同寻找最适当的速度、音响、音色和句法。

焦：您能够特别谈谈《魔法师的门徒》吗？这首曲子问世后即广受欢迎。

埃：是也可以说不是，因为它虽然展现出利盖蒂的幽默，却相当反传统。当我开始学它的时候，利盖蒂的指示非常简单——愈快愈好！为了能在快速中仍保持音粒清晰，我可是费尽心力练习。然而，他的指示似乎永远不变，我必须逼迫自己达到演奏的极限，不断要求自己弹得更快。这其实也是利盖蒂的想法：他就是要逼演奏者亲自感受那在极限速度中的危险！我还记得我第一次在音乐会演奏它的情景。我自认已经竭尽所能，快到不能再快了。哪知正式曲目结束后，利盖蒂早已在后台等我了："非常好！弹得太好了！我希望你再演奏一次《魔法师的门徒》当安可曲，但这一次……请你'真的'弹得'很快'！"我的天呀！那段从后台走回舞台的路，顿时变得漫长无比，我从来没有这么紧张地演奏安可曲过！同样的情形他试了好几次，我也真的不断逼自己每次都弹得更快一些。有一天，我觉得我已经到达极限中的极限，无论如何不可能更快了，利盖蒂终于说："对了！这就是正确的速度！"这真是标准的利盖蒂——一半是让演奏者担心不安，一半是逼演奏者达到极限，但整个过程又充满他的幽默个性，真是妙不可言！

焦：利盖蒂能和您合作，我想也一定非常高兴。不过，您为此曲立下太高的演奏标准了！我怀疑在听了您的演奏之后，还有多少钢琴家敢挑战。

埃：其实还是不少，而且很多人还弹得真的很好呢！我为此非常开心，因为这证明了利盖蒂的音乐能和当今年轻音乐家沟通。他非常重视音乐与聆赏者之间的交流，而其《练习曲》的广受欢迎正证明了他的成功。

焦：可否也谈谈他的《钢琴协奏曲》？这是极为复杂又极其迷人的作品。我好奇的是演奏家要如何在此曲中表现情感，特别在第二和第四乐章？像第二乐章的强烈悲剧感，究竟要如何处理才算贴切？

埃：我想你也看到此曲诠释的难处。它的写作极为严密，钢琴与乐

团高度整合，可谓牵一发而动全身。在如此情况下，钢琴家自然不像演奏传统协奏曲般得以充分挥洒个人心得。演奏者必须对复节奏有很好的掌握，才可能成功演奏。如果还要指挥、团员和钢琴家能为同样的个人见解做改变，确是难上加难。不过，若能掌握此曲一些基本要素，还是可以得到自己的诠释空间。一如你的观察，钢琴家可以在第二乐章表现出极为深刻的悲剧情感。我想那是利盖蒂那一代东欧犹太人对纳粹浩劫的永恒沉痛，是非常非常深的情感。该乐章后半是可怕的崩毁，钢琴家可以表现出极度的绝望。第四乐章可能是最有趣的一个乐章，也是情感上相当轻松的一个乐章。如果钢琴家能够整合此一乐章的多重线条，又能敏锐地体会并表现各种线条的情感，以放松但又明确的态度，赋予各旋律独立的性格，这样就能得到非常正确的诠释。这种自由非常特别，和演奏肖邦协奏曲大不相同。我必须说此曲真的是经典之作，希望听众不要只注意其复杂的写作，而能随它一起经历一段精彩旅程。它的内涵非常丰富，欣赏起来又很有乐趣，希望能够愈来愈常被演奏并得到听众喜爱。

焦：即使是利盖蒂的创作，任何对于作品内容的提示都会大大帮助听者掌握作品内涵，他的《练习曲》也都有标题。我很好奇您对于“标题音乐”的看法，特别是介于标题音乐与绝对音乐之间的作品，像是李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》。

埃：这首奏鸣曲大概是少数类标题音乐中具有极严密形式的作品，这对李斯特而言也是很不寻常的事——或许他是为了要回应舒曼的《幻想曲》，才特别就形式上下足苦功。就形式而言，李斯特在此曲证明了他是更现代的贝多芬。所以，我认为完美表现此曲的要领，在于同时呈现自由的幻想与严谨的形式。一方面，钢琴家必须能让梦想自由驰骋，即兴挥洒心中故事；另一方面，也需要兼顾形式与结构之美。这是很不寻常的例子，也是此曲之所以困难的原因。

焦：同样是奏鸣曲，雅纳切克的钢琴奏鸣曲则从政治事件得到灵感，也有明确的标题，您的诠释态度又是如何？

埃：这首奏鸣曲是由事件、文化、影响、作曲家直觉和灵魂所形成的网络。对我而言，它最迷人之处，在于演奏者得以表现各个层次、各种面向的情感。这比大部分的戏剧表演都要丰富，钢琴家也得以拥抱各种诠释可能。

焦：然而，您是否觉得乐迷会特别期待您以分析或智性的角度来诠

释？

埃：或许，但我不会如此做。我有很好的分析能力，也有许多比我更精于解析音乐的朋友可以随时请教，但身为演奏者，我的目标是让听众体会作品所包含的所有面向，甚至了解作品的所有面向，而不是向听众展示我多么聪明，能够清晰地分析作品。直觉、情感、声响、智性……所有面向都很重要。我很喜欢理性分析，但如果所有作品都强调以理性分析，诠释也就单向化。事实上，对大部分作品而言，纯然理性分析并不合适，即使布列兹的作品也是如此。他的作品虽然智性，有时又非常狂野而情感奔放，需要以直觉来表现。当我演奏他的《第三钢琴奏鸣曲》，我当然着重智性分析，但若要演奏第一号，恐怕就不是如此。智性与情感，以及其他元素，永远都是混合的，视作曲家与作品而定。当我演奏拉赫玛尼诺夫，情感与乐器的表现自然是首要重点；当我演奏舒伯特，抒情特质则是首要；当我演奏肖邦，诗意、色彩和钢琴的歌唱特质则是首要；当我演奏巴赫，嗯，那所有特质都会成为首要，钢琴家需要一切！

焦：在研究过古往今来作曲家之后，我很好奇您对即兴演奏的看法，特别在演奏者与作曲者分化愈来愈强烈的今日？

埃：普遍丧失即兴演奏的能力和习惯，是我们这个时代的一大问题，也是危险。即兴演奏其实是一种文化，其意涵是人们借由直觉和知识，知道如何运用音乐的语言与规则表现情感。现代演奏者最大的问题便是丧失对音乐语言的运用能力，无论是演奏莫扎特还是勋伯格皆然。我想，当务之急并不在于演奏者必须对所有作曲家的语言皆完全熟悉，而是如何掌握音乐法则，把自己的声音和思想，用音乐语言表现出来，让自己能够说和作曲家一样的语言。这也是我为何对新音乐着迷的原因。每位新作曲家都有自己的音乐语言，而我必须逐一学习。去了解，或至少试着去了解，过去的作曲家如何运用他们的音乐语言。唯有如此，才能弹出正确的风格、正确的装饰音，写出属于自己的华彩乐段。我们已经失去太多关于风格的传承，如果再不就音乐语言好好钻研，恐怕我们会失去更多。

焦：您对钢琴音乐，或是钢琴，有无任何期待或建议？

埃：我没有特别的意见。我不是创造者，而是诠释者。我还记得在20世纪70年代，人们说钢琴音乐的历史已经终结了。作曲家写作微分音程（Micro-interval）或是根据低限主义创作，基于十二平均律的钢琴已

不再有意义了。然而到了20世纪80年代，许多精彩无比的钢琴作品打破了“钢琴音乐已死”的观点，利盖蒂的《练习曲》就是一例，对我而言是德彪西和巴托克后的最佳练习曲。不止利盖蒂，卡特、本杰明、斯特罗帕等人也都有极为精彩的创作。许多作曲家都看到钢琴音乐的新方向，以其想象力创造出新天地。作为诠释者，我所做的就是等待作曲家——音乐的创造者，为我们开展出新的视野，甚至新的乐器，一如当年斯卡拉蒂、巴赫、肖邦、德彪西等人为我们所做的。

焦：最后，对于当代音乐的爱好者以及您的听众，您有没有特别想说的话？

埃：我知道有很多当代音乐支持者会将我归类成“当代音乐专家”，但我还是要强调，从我演奏生涯开始，我演奏当代音乐和以往音乐的比例其实一样多。我想我对现代音乐的热忱多少影响了世人对我的观感。的确，很多人给我贴上标签，认为我只研究现代与当代作品。这导致我和哈农库特合作录制贝多芬钢琴协奏曲全集以前，我只弹过第三号两次，其他四首完全没弹过，因为没人邀请我！事实上，新与旧对我一样重要。我不是“当代音乐家”，而是“音乐家”，对所有音乐皆保持好奇，也希望能结合传统与现代，观点全面而不偏颇。我认为，让过去的作品存活到未来的唯一方法，便是我们不断为其加入新观点与当代精神。不然，传统必会死亡，也会和未来失去联结。我希望所有当代音乐的爱好者也能多花心神在以往的作品上。毕竟，在音乐的家谱里，我们若想熟悉孩子，也该认识他们的父母和祖父母。

路易沙达

Jean-Marc Luisada，1958—



1958年6月3日生于突尼斯，路易沙达在法国南部的尼姆（Nîmes）成长并学习钢琴，后来师事里维耶尔（Denyse Rivière）、齐亚皮与梅莱（Dominique Merlet，1938—），也和乔依（Geneviève Joy，1919—2009）学习室内乐，获得巴黎高等音乐学院钢琴与室内乐一等奖毕业，又和马卡洛夫与巴杜拉—斯科达研习。他曾获1983年米兰Dino Ciani钢琴大赛冠军与1985年华沙肖邦大赛第五名，随即开展演奏事业。路易沙达演奏风格优雅细腻，音色美感独具，也是著名的电影迷，现任教于巴黎师范学院。

关键字：里维耶尔 齐亚皮 梅纽因 梅纽因学校 培列姆特 梅莱 迪蒂耶 乔依 传统与学派 巴杜拉—斯科达 霍洛维兹 隐藏声部 舒曼（《性情曲》） 古典 肖邦 马卡洛夫 弗雷

访谈时间、地点：2016年3月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：就我所知，您12岁的时候偶然弹给里维耶尔女士听；她是齐亚皮的助教，建议您和他学。齐亚皮也愿意教，只是您必须到英国梅纽因学校和他学，之后再考巴黎高等音乐学院。

路易沙达（以下简称“路”）：是的，我非常幸运能遇到这些具有高深艺术修养，也有高贵灵魂的人。我和他们学的时候，家境很一般，而他们从来没收过我学费。他们不只和善慷慨，还把我带入艺术家的生活圈，教音乐也教文化。

焦：在钢琴演奏上，他们是怎样的老师？

路：里维耶尔是很好的钢琴家，音色优美，但她太紧张，就连私下弹琴都会心脏狂跳，遑论在公众面前演奏。她教琴像是上考古学，从乐曲到演奏，结构、线条、呼吸、手的动作到声音传送等，全都讲得清清楚楚，也很能找出学生的问题，给予有效的解决方式。齐亚皮也是如此，连指法都给得巨细靡遗，一个小节更可用上三种不同踏瓣！和他们学任何曲子，第一堂课一定就讲踏瓣，那是钢琴演奏如何振动、表达与呼吸的关键。关于呼吸与声音传送，齐亚皮有绝佳教法，而这其实颇有来源。他在巴黎音乐学院和迪耶梅学习，之前则是布兰碧拉（Marie Perez de Brambilla）的学生，而后者曾和安东·鲁宾斯坦学琴，继承了这位俄国大师运用重量并强调乐曲和声的弹法，和传统法派注重手指的“似珍珠的”奏法大相径庭。齐亚皮继承了如此弹法，也接收不少布兰碧拉的遗赠；他过世后又转赠给我，包括安东·鲁宾斯坦给布兰碧拉的签名照。现在我也成为老师，同样努力把如此传统教给学生，用我所能想到最富诗意的方式。

焦：在20世纪20年代与20世纪30年代，齐亚皮是极活跃的大钢琴家，您怎么看他的演奏？

路：我很高兴但也很遗憾地告诉你，我没有听他弹过一个音！他认为老师应该启发学生，但示范往往导致模仿，因此从不弹给学生听，而这也证明他的教学确实成功。齐亚皮很不喜欢他的录音，觉得没有捕捉

到他的个性，不但禁止我们听，还把母带都毁了。我在他过世后才搜寻他的录音，现在大家在YouTube上都可找到许多。有些的确普通，但像莫扎特《A大调钢琴奏鸣曲》（K 331），今日听来虽过时，却有极其完美的风格。李斯特《帕格尼尼大练习曲》第五首《狩猎》（*La Chasse*）神奇得如一场梦，还有音色美好优雅的肖邦，绝妙的弗兰克《钢琴五重奏》。

焦：齐亚皮是梅纽因的妹妹海芙齐芭（Hephzibah Menuhin，1920—1981）与雅尔塔（Yaltah Menuhin，1921—2001）的老师，不知道他有没有和您说过关于这三兄妹的故事？

路：当然，光是他们相遇的经过就很有趣。有天齐亚皮正要出门赶火车，突然有人按门铃，开门一看，是穿得很破烂的一家人。其中的妈妈对女儿说："海芙齐芭，快去弹琴！""女士，很抱歉我没有时间听，我得赶火车，我……"当然，后来齐亚皮没赶上火车，因为那演奏实在太让他惊讶了！这三兄妹都有极高音乐才华，小妹雅尔塔虽然没有以音乐为业，但梅纽因说她的天分才是三人中最高的！当这家人和齐亚皮建立信任后，他们告诉他这次来巴黎主要是为梅纽因找老师。梅纽因已经拜访过伊萨伊，但和这位年迈的传奇大师不太投契，于是齐亚皮帮他们办了一场甄选：不是老师选学生，而是梅纽因来选老师！许多顶尖小提琴家知道有位7岁就和旧金山交响乐团合作拉罗《西班牙交响曲》的神童想找老师，都愿意参加甄选。为了不伤感情，梅纽因父子约定了暗号……而当埃奈斯库演奏的时候，梅纽因偷偷抠了爸爸的手……这开启了可能是20世纪最精彩的一段师生缘。

焦：您那时的梅纽因学校，是怎样的氛围？

路：现在《哈利·波特》举世闻名，对我而言，当年的梅纽因学校也就像个魔法学园，聚集太多了不起的艺术家。到现在我都还记得大提琴家让德隆（Maurice Gendron，1920—1990）与他烟雾缭绕的教室，以及他不可思议的美妙琴音。我和布兰杰上巴赫圣咏曲分析，也弹琴给她听。她对我一无所知，听了我的弗雷夜曲竟说："从你弹它的方式，我觉得你一定很爱你的母亲，她对你非常重要。"——啊，她是怎么知道的呢？我一人到灰暗阴冷的英国求学，晚上总是想妈妈，这也能从演奏里听出来吗？这些人教给我的不只是音乐，还有对音乐而言最必要的情感、敏锐、理解、品味与格调。我也有很多有趣的同学，肯尼迪（Nigel Kennedy，1956—）还是我的室友呢！

焦：梅纽因学校的师资大概是所能想到的最精彩阵容，您也在此和培列姆特上过课。

路：他和齐亚皮像兄弟一样亲，个性极合，是最好的朋友！我有一个很好的故事可以告诉你。我16岁那年有次在齐亚皮家练拉威尔，晚上7点突然有人按门铃，开门一看居然是培列姆特。我觉得很巧，因为他是拉威尔的超级权威，他来等于像是拉威尔来听我弹琴。“大师您好，怎么会来这里呢？”“晚安，您好！”——即使对学生辈，培列姆特也用“您”，非常古典优雅的法国习惯——“我和齐亚皮先生有约：我几天后要在伦敦开独奏会，想和他上堂课，把曲子弹一遍给他听。”该怎么说呢？亲眼目睹培列姆特这样的大师，居然谦逊至此，为精进自己的演奏而努力，这是我能得到最精彩的一堂人生课！很多人不接受批评，也不自我批评，好像这就招认自己弹不好，可是看看培列姆特——都超过70岁了，仍然想听别人对他演奏的批评，这就是他能持续进步的原因。不止如此，里维耶尔在50年代曾在法国广播电台演奏弗雷钢琴作品全集，培列姆特也向她请益，问她弗雷某些乐段的指法。他们毫不藏私、互相帮助，让我知道大艺术家不一定得复杂难搞，也可以单纯和善。

焦：您之前听过他演奏吗？

路：我13岁在伦敦伊丽莎白厅听过他弹肖邦《幻想曲》和《练习曲》全集。啊，那声音何其丰富，风格又极其完美，可能是我这一生听过最美的钢琴演奏会！音乐会结束后，我听到大家窃窃私语，说阿劳也来听了。那时我太小，还不知道阿劳是谁呢。没想到很多年后，我读到阿劳的回忆录，他说他听过最美的钢琴演奏，就是那场培列姆特的肖邦独奏会！

焦：您进入巴黎音乐学院后和梅莱学习。他是属于改革派的名家，运用全身而非只用手指弹琴。

路：这也是齐亚皮建议我和他学习的原因，他很欣赏梅莱的弹法。梅莱那时是年轻教师，相当严格认真，但也非常开放。他也是管风琴家和打击乐演奏者，对许多曲目因而有相当特别的切入点，像是他的巴赫就和绝大多数钢琴老师教的不同。他和布兰杰与杜卡学过，以宏观角度看乐曲，像是音乐建筑师。他也很重视现代曲目，即使知道我是全然的浪漫派——我常说自己是落在20世纪的19世纪人——还是让我学了巴托克、勋伯格和韦伯恩，虽然没有成功让我弹斯托克豪森，哈哈。

焦：您的室内乐老师是迪蒂耶夫人，我想您一定也和这位作曲大师很熟。

路：的确。乔依的室内乐课像是清新的空气，总能让我心情放松。音乐学院学生面临很大压力，常有人弹不好就崩溃痛哭，而乔依的教室里永远准备了威士忌和干邑，学生有需要就可找她喝一杯，即使我们还未成年！唉，现在都没有这样的事了啊！她是极具启发性的老师，能精准看出学生的才能，迪蒂耶又是我见过最和善的人，我常和他们夫妻一起吃饭，之后去他们家小坐。如果心情对了，迪蒂耶也会弹琴给我听。我听过他弹好多肖邦作品，包括叙事曲和《幻想波兰舞曲》。他虽然用一架贝希斯坦老琴，可是弹出的声音既温柔又深厚，还有丰富色彩，真是以作曲家的角度呈现管弦乐般的演奏。他很喜欢玩“抓小偷”游戏，找作曲家转化前辈作品的段落。比方说他发现奥芬巴赫《霍夫曼的故事》（*Les Contes d'Hoffmann*）中的《船歌》，某段和肖邦第二号《诙谐曲》某句有一模一样的和声与音程。我最近教学生弹韦伯的《华丽回旋曲》（*Rondo Brilliante*，Op. 62），我们用很慢的速度练，结果你知道我听到什么吗？马勒《第五交响曲》的第四乐章！这实在太像了，我不太相信是巧合，但谁又会想到马勒会这样改这段旋律呢？

焦：还真没人这样提过！不过我们也可从多尼采蒂的大歌剧《唐·塞巴斯蒂安》（Dom Sébastien）中听到马勒《青年流浪者之歌》和《第一交响曲》的身影；前者可能算是引用，但后者就令人意外。我猜马勒年轻时应该练过韦伯这首回旋曲，所以无意识地把它写出来了？

路：这太有趣了！我觉得这些例子都很珍贵，因为它们显示了传承与传统的重要。我可能是少数还在强调“学派”重要性的人。现在大家都说没有学派了；就算有，演奏家也要独立自主，要创造，再创造。这的确没错，但认识并重视传统一样可以独立自主，也能日新又新。以前在巴黎高等音乐学院，无论桑贡、鲁维耶、妲蕾的弹法与教法有多么不同，论及拉威尔，他们一定都参考培列姆特，要学生读他和拉威尔的学习心得。对我而言，这就是传统与学派。但现在大家不把这当成一回事，不读参考资料也不想要有参考，结果就是许多鼎鼎大名的钢琴家，诠释的拉威尔犯了极严重的错误，但这些明明都可避免。我们不需要做传统的奴隶，但也不能不知道传统。演奏无论何其主观，仍有客观标准存在。

焦：在您心中，法国学派的代表是谁呢？您又喜欢怎样的派别？

路：我心中的法国学派，是科尔托、弗朗索瓦和培列姆特。能成为一种派别又让我心向往之的演奏家并不多，诺瓦伊斯是其一，简直是从梦里出来的人物，当然还有霍洛维兹。大家都说他是想象力的大师，可是他到晚年却成为形式与造型的大师。不像切尔卡斯基等人愈老愈怪，他的莫扎特《第二十三钢琴协奏曲》，对我而言是完美的模范，优雅芬芳的古典风格。我在肖邦大赛后有幸弹给他听过一次，我永远记得他如何指导我弹《幻想波兰舞曲》的开头：先指示我弹和弦，然后右手宛如滑奏一般飘过键盘，告诉我那音乐就像风息，就像香气。那动作之优美，和音乐形象之完美切合，简直就是小克莱伯的指挥！霍洛维兹有种刺激的特色，极其温柔又极其黑暗，演奏像是魔鬼与爱在搏斗，走在疯狂的边缘。鲁宾斯坦没有这种魔鬼性格，但有他无法取代的魅力，费舍尔和利帕蒂则像是天使在弹琴，让人听了会想哭。他们各有无法取代的个性，是各种不同的传奇，我们能不知道这些人，不听他们的演奏吗？我总是推荐学生听弗里德曼和科恰尔斯基的肖邦，这两位我心中最伟大的波兰钢琴家，可是他们总是爱听不听。当然，我不是要学生去模仿他们，我也没有模仿他们，但过去有这么多美好的人事物，我们应该要认识并尊重。

焦：说到传统，您的贝多芬《第四钢琴协奏曲》录音有不少有趣弹法，包括一些添加的音符，这也应该有所本吧？

路：我曾经和巴杜拉—斯科达学习，准备此曲录音时他希望我把车尔尼留下来的心得（很可能直接来自贝多芬）加进去，于是我照做，而我也听过鲁普这样弹过。第一乐章的华彩乐段我又参考了巴克豪斯的更动——听起来有点冒险，但我实在喜爱。我更大的冒险是第三乐章结尾：大家在这边都注重高音旋律，弹得很优美，可是这句子里其实藏了很多不和谐音程，而我可能是唯一强调这些不和谐音的人。这是我自己的发明，虽然现在不见得会这样弹了。

焦：您的肖邦《第三钢琴奏鸣曲》也用了巴杜拉—斯科达所建议的版本，但我很好奇您在肖邦《船歌》中的更动。（路易沙达录音3'20''处）

路：那也来自肖邦，不过是霍洛维兹的建议！那天他指导完《幻想波兰舞曲》，坐在琴前对我说："当你有天录肖邦《船歌》，别忘了第37小节请弹德国版第一稿，很有阿拉伯风味的版本。我录音时没有这样弹，颇为后悔，希望你可以这样做！"说到这些更动，既然都来自作曲家，为何我们不能自由选择，为演奏增添更多变化呢？

焦：您也常将和弦弹成琶音或突出乐曲的隐藏声部，带来很多惊喜，连德彪西《月光》都能弹出新意。

路：演奏者完全可以做这些，而这也可归于传统。比方说肖邦《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章第二主题重现时，法国传统会以英雄气概、凯旋的气势演奏，我觉得这和乐曲很配。就算不照法国传统弹，别忘了肖邦自己说过，他的演奏“不会两次一样”，我们应该实践如此做法。这也是古典音乐演奏者即兴的方式。我很爱探索作品中的隐藏声部，而从马卡洛夫、齐亚皮到梅莱，全都建议我这样弹。但我不会为了展现内声部而展现，否则就做作了。我研究它们，练习如何表现，视演奏时的心情与情境决定是否演奏，而不是全都先计划好，每次演奏都用同一个套路。

焦：您也有时会增添左手的低音。

路：我以前演奏比较随兴，现在逻辑严谨许多，如果我觉得作品有需要但受限于作曲家写作时的乐器，我会“帮助”作品完成它的意图。但这当然是我感觉作品明显需要我如此做的时候，我才会添加。我的诠释还在变化，这几年变得愈来愈古典，或许日后这样的更动会变少，但无论如何一定会有完整脉络，不会任意而为。

焦：您的台北现场演出也和您最近的录音有许多不同。既然如此，我想您一定很难去听自己的录音。

路：你说对了！即使是最近的录音，我感觉起来也像是好久以前的事。我几乎没办法听我在DG的录音，在SONY/BMG的录音我真正喜欢的也不多，不过目前为止四首叙事曲和圆舞曲全集仍是我还算满意的作品。巴杜拉—斯科达说我的第四号《叙事曲》新录音可以算我的代表作，那也的确是我的最爱。不过，我其实到现在都很喜欢我的第一张录音，舒曼《大卫同盟舞曲》与《性情曲》。

焦：您的《性情曲》诠释实在动人，可否多谈谈这部一般人不太了解的作品？

路：我17岁时想学《狂欢节》，里维耶尔却要我弹《性情曲》，说它才适合我的个性。她的确很了解我，此曲马上就成为我的最爱。首先，曲名虽然是Humoreske，却和“幽默”没有关系，而是和humor的原始意义有关，在此意味“性情”或“情绪”。此曲也没有多少快乐的情绪，主

要是温柔、忧愁、幻想与悲剧。刚刚提到内声部设计，我认为此曲正需要用内声部旋律说话。这像是电影的画外音，在视觉主轴之外另拉出一条线，同时呈现不同观点。

焦：您的曲目以浪漫派为主，但您的莫扎特、海顿、贝多芬都弹得很好。您刚刚提到近年变得愈来愈古典，我想请教您心中的“古典”定义。

路：对我而言，古典就是简单纯粹，一切都刚刚好，没有多加的东西。无论人生还是艺术，简单纯粹总是最好的。很多人害怕简单，觉得这样就和其他人没有区别。的确，每个人都该不同，但很多人不同的方式是追逐流行，结果就是自己以为不同，实际上和别人一样。我们要追求风格而非流行；建立风格的方式，就是倾听自己内心的声音，拿掉不必要也不需要、外界加给你的东西。我的肖邦圆舞曲新录音，基本上每曲维持在同一速度，而我的旧录音就复杂多了，大概每小节速度都不同。我现在弹舒曼《狂欢节》，诠释也不会像我录音中的一样复杂，《斯芬克斯》还用上预制钢琴手法。但我仍会以类似手法弹同张专辑中的《幽灵变奏曲》。这是非常接近舒曼的疾病，非常绝望、没什么表情、宛如到了世界终点的音乐。它充满了折磨与苦涩，却以最沉稳的方式表达，宁静但疯狂。诠释这种作品，真的愈简单愈好，让音乐自己说话。我的《狂欢节》录音有很多好点子，但放在一起就是彼此打架而失去平衡，太复杂反而不会有好效果。我最近听了巴杜拉—斯科达在巴黎演奏的舒伯特《降B大调钢琴奏鸣曲》（D 960），就是简单纯粹的奇迹。那演奏中没有任何不必要的东西，所以听起来反而和其他人都不一样；好像什么都没做，却什么都做了，感人到令人掉泪。他的肖邦能弹得这么好，这也是关键。

焦：巴杜拉—斯科达最近来台湾演奏两次，你们是怎么变成好友的？

路：我在学校听过他的大师班，很受震撼。我肖邦大赛得奖那年他是评审，后来因此熟识，最后他变成像是我另一位父亲。他是非常现代的钢琴家，演奏永远在问当下的自己，而不是和自己的过去说话，也永远想要进步。他不是技巧大师，但他的肖邦练习曲全集绝对名列史上最好的演奏，证明对音乐的深入理解才是精彩动人的关键。他为人慷慨不藏私，又没有一丝妒忌心。当他知道我弹给霍洛维兹听，甚至比我还兴奋，说：“我想，这会是你一生中最美好的一天！”而他一点都没说错！他有极高的文化修养，会说包括俄文在内的多种语言，法文讲得比我还

好，但从不炫学。这其实也很像舒伯特。贝多芬很天才、很伟大，但有时你可以感觉到他就是要你知道他的天才和伟大。舒伯特从不是如此，但他要你感受的一切，全都浑然天成在那里。每次我弹舒伯特《A大调钢琴奏鸣曲》（D 959），我最爱的舒伯特作品，第二乐章总让我想起布列松（Robert Bresson，1901—1999）的经典电影《驴子巴特萨》（*Au Hasard Balthazar*）。那是我心中最美的电影，以驴子的一生来看人世间的残酷，同样是这种自然但不外露的深刻表达。

焦：您刚刚所描述的，其实也适用于晚期肖邦。

路：的确，肖邦的第四号《叙事曲》和《幻想波兰舞曲》，是和贝多芬《第三十钢琴奏鸣曲》与《第三十二钢琴奏鸣曲》、舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲类似性质的伟大创作。那是受苦灵魂的展现，追寻但又绝望，充满不确定与不安，可是又没有真正明说。令人玩味的是肖邦对舒伯特只字不提，可是两人后期作品有非常相似的声部平衡，暧昧不明的光影，还有时而极其悠长的乐句，即使写法不一样。关于这点我有一个假设：就像普鲁斯特得肺病但句子愈写愈长，我觉得肖邦和舒伯特也都有呼吸问题，现实生活中的挫折透过艺术创作获得补偿，旋律也就愈来愈长。

焦：身为法国钢琴家，您觉得肖邦是偏向法国还是偏向波兰的作曲家？

路：肖邦非常的法国，但他的灵魂是波兰人。他的作品很优雅，但永远深刻，即使是圆舞曲也都有深刻内涵以及对人性的敏锐观察。齐弗拉演奏的肖邦《第一钢琴协奏曲》是我心中最顶尖的诠释。为什么呢？因为他认真对待每一个音。谁都知道他是超技大师，手指速度可以奇快无比，但他弹此曲却没有很快，让每个细节都散发光芒。不止这首，肖邦任何一首作品都值得这样对待。即使我有不太喜欢的肖邦作品，那仍是精彩创作。

焦：您也和马卡洛夫熟识，现在比较少人提到他了，可否为我们谈谈这位名家？

路：我在念巴黎音乐学院进修班的时候，听到他的舒曼，觉得那是真正的幻想世界，决定和他学习。他不是一般定义下的老师，我们的“上课”是倾听彼此的演奏，而他给我直接、实际且鼓励性的建议。马卡洛夫是来自完全不同时代的人，说话有着旧日俄国的矜贵。他一直在

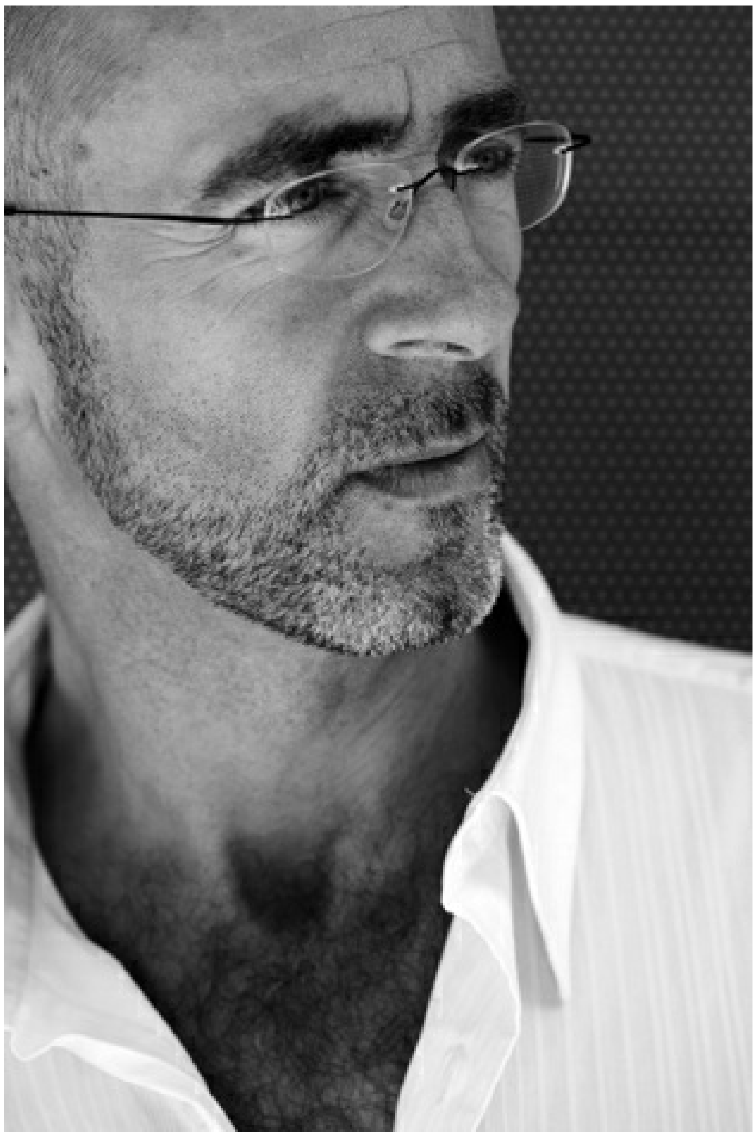
学习，不断试验不同的弹法与诠释，也一直在学新曲目，在过世前五六年才学了拉赫玛尼诺夫《第一钢琴协奏曲》，在人生最后还学了弗雷《主题与变奏》，实在令人佩服。他娶了西盖蒂的女儿艾莲（Irene Szigeti），而这深深影响了他。只要艾莲在场，无论是台上还是台下，马卡洛夫总是不太自然，不是紧张就是维持着某种派头；只要太太不在，他的演奏就自然奔放许多，而我当然更喜欢这样的马卡洛夫。但无论如何，他晚年的演奏达到表现上的炉火纯青。我听过他这时期的全场肖邦独奏会，诠释不像年轻时那样华丽但有点表面，而是于活力中呈现肖邦深刻的浪漫与忧伤，表达简单但精练——我今天好像说了好多次“简单”，但这真是伟大艺术家的共通点。

焦：最后想请问您的录音计划。您是著名的法国钢琴家，但法国音乐反而占您录音中的少数，您接下来会演奏更多法国作品吗？

路：“法国钢琴家”这个标签有好有坏。我很爱勃拉姆斯，想录他的作品，但唱片公司并不买单，认为没有人想听法国钢琴家弹勃拉姆斯。这真是很严重的先入为主。法国音乐一直在我的曲目之中，包括很多室内乐。我很爱拉威尔与弗兰克，几乎每个月都要弹一次后者的《小提琴与钢琴奏鸣曲》。我以前对德彪西没有太大感觉，现在愈来愈喜欢，接下来会专心研究。我长期以来一直努力推广的是弗雷。他的音乐也让我想到普鲁斯特，像是第六和第七号夜曲，优雅外表下有极深沉的情感，第十三号夜曲则是不可思议的神奇之作。关于他的音乐，还有一个关键词就是“颓废”，从世纪末美学而来的颓废。很多人批评霍洛维兹弹的弗雷，说他不了解法国音乐，但他真正抓到了弗雷的内在深刻性与颓废美，而这比什么都重要。

穆拉洛

Roger Muraro, 1959—



1959年5月13日出生于法国里昂近郊，穆拉洛9岁学习萨克斯管，11岁方学习钢琴。进入巴黎高等音乐学院后他依然两者兼修，双双获得一等奖。他在巴黎高等音乐学院师事萝丽欧，1981年于意大利帕玛（Parma）的李斯特大赛得到冠军，1986年于柴科夫斯基大赛得到第四

名，逐步获得乐坛重视。穆拉洛曲目广泛，对梅西安尤有心得，录制了他的钢琴独奏作品全集与诸多钢琴与管弦乐合奏作品，成果堪称当代经典。他对李斯特也有深入研究，展现细腻的诗意与音色层次。在忙碌演奏行程之外，穆拉洛亦任教于巴黎高等音乐学院。

关键字：萨克斯管 自学钢琴 萝丽欧（教学、演奏方法） 瑞丝萍 梅西安（作品、诠释、联觉、信仰、鸟类学、大自然） 柴科夫斯基大赛（1986年） 生活

访谈时间、地点：2005年6月，巴黎

焦元溥（以下简称“焦”）：请您先谈谈学习音乐的经过。

穆拉洛（以下简称“穆”）：我生在里昂附近的小镇，在9岁前对音乐可说一点兴趣都没有。那个小镇非常小，小到当地的音乐协会只有木管部门，没有钢琴，全镇也看不太到钢琴。然而9岁的时候，我在当地协会开始学高音萨克斯管。我展现出极佳天分，很快就吹得比老师还好。我的老师毕雄先生（Mr. Bichon）很惊奇，在我近11岁的时候推荐我到里昂音乐学院。在那里，每个琴房都有钢琴。我看了好奇，就开始自己摸音来玩，从一个手指到两个手指，从一只手到两只手……

焦：因此，您11岁才开始学钢琴，而且是自学？

穆：是的。这样玩了两年后，有一天我去图书馆借了肖邦的乐谱，开始弹《军队波兰舞曲》自娱。有次上课前，我在琴房练这首，没注意到老师已经来了。我的老师骂我不好好练习萨克斯管，又很讶异我居然无师自通弹钢琴，立刻介绍里昂音乐学院的钢琴老师波萨赫女士（Madame Susy Bossard）教我演奏，她帮我学会《军队波兰舞曲》。后来她希望我立刻到她班上上课。于是，我在13岁的时候开始正式学钢琴，练习如何用十个手指弹，如何弹音阶……

焦：这实在太难以置信了！您还是继续学习萨克斯管吗？

穆：我还是继续学。我钢琴和萨克斯管在里昂音乐学院都拿到一等奖。事实上，我考巴黎高等音乐学院也是两样都考，最后也都考上，萨克斯管进入德法耶（Daniel Deffayet，1922—2002）班上，最后也是一等奖毕业。我修钢琴独奏、萨克斯管独奏、钢琴室内乐、萨克斯管室内乐，最后也同时参加国际钢琴比赛和萨克斯管比赛，甚至也在萨克斯管

比赛上得名。在我学生时代，钢琴和萨克斯管一直双轨并行，直到21岁，我才决定放弃萨克斯管而专注于钢琴。

焦：您为何做这选择？

穆：对我而言，钢琴曲目实在比萨克斯管的要丰富有趣多了。那时我也需要钱买好钢琴，于是卖了我的萨克斯管和乐谱；从那时起，我就没再碰过萨克斯管了。我对萨克斯管没有梦想，现在甚至也不再听萨克斯管的音乐，连做梦都没梦过它。

焦：您进巴黎高等音乐学院时，是您主动选择萝丽欧当老师的吗？

穆：正好相反。我去考巴黎高等时才18岁，学钢琴不过四年多，根本对各名师一无所悉。我当然知道萝丽欧女士的大名，却不知道她的教法。我考试时弹了贝多芬《热情奏鸣曲》和肖邦练习曲，由于太过紧张，并没有弹好，但萝丽欧似乎从我的演奏中听出什么。我一弹完，她立刻告诉我她觉得我的演奏极为有趣，愿意收我做学生，因此我也就成为她的学生。后来萝丽欧不只是我的恩师，更像是我的母亲。

焦：她怎么教导您？

穆：我想我是她最特别的学生。我学琴时间很短，基础不扎实，她特别为我设计了许多练法，帮助我巩固技巧。刚开始和她上课非常辛苦：我很年轻，基础又不够，她的知识又那么丰富，一堂课下来，技巧、踏瓣、音色、诠释全都要修正，而我根本无法吸收，最后弹得比以前还糟！不过经过一段时间的学习，我也追上她所要求的能力，也就愈弹愈好。

焦：萝丽欧会特别偏重当代作品吗？当代作品是否影响了她的教学？

穆：她的教学非常全面，不会偏颇。我向她所学习的曲目中，只有两首梅西安，其他都是莫扎特、贝多芬、肖邦、李斯特、拉威尔、德彪西、阿尔贝尼兹、柴科夫斯基、穆索尔斯基和拉赫玛尼诺夫。她有一项教法非常特别，就是会抽一些著名乐曲段落要学生演奏，比如说舒曼《托卡塔》中段的八度和李斯特《西班牙狂想曲》的八度。一方面，这可以让学生练习特定技巧；另一方面，这也是对脑力的极佳训练。因为那些段落抽离原曲的结构，学生必须更用心去思考音乐意义和诠释方

法。我觉得这种教学法可能得益自梅西安的创作，因为他的作品也常由大段落组成，中间以乐句连接，萝丽欧的教学法和梅西安的作曲结构有异曲同工之妙。

焦：萝丽欧如何教导学生运用力道和重量？

穆：她解释不太多，主要都是示范。对于有天分的学生，他们能够理解动作、演奏以及声音之间的联系；对天分不够的学生，可能就无法理解。我有时能了解，有时我也无法立即掌握。我现在自己也教学生，但我解释得比较多。

焦：身为萝丽欧的学生，您的演奏是否特别偏重解析？

穆：我不是分析型的音乐家。即使是梅西安作品，我也是尽可能用直觉和情感来演奏，尽可能自由地演奏，而不是先分析，靠乐理来演奏。我当然也分析，但那是在我对乐曲出现疑问，或诠释明显出错、无法自圆其说时，我才会刻意分析音乐脉络与和声发展，否则我都是顺着感觉走。

焦：除了萝丽欧以外，您还有其他的老师吗？

穆：和萝丽欧学习时，自19岁到26岁间，我还和里希潘女士（Eliane Richepin）学，正是她帮助我准备柴科夫斯基大赛。她和萝丽欧是好朋友，而她们分工合作教导我。音色像是音乐家的签名，里希潘帮助我弹出我想要的音色，告诉我如何透过音色表现想法，以及弹奏各种音色的诀窍。借由她的教导我确定了我的音色，让我的琴音具有我的特质。此外，音符背后有其生命，里希潘帮助我了解这一点，并掌握其意义。

焦：可否谈谈您和梅西安学习的心得？您如何学他的乐曲，又用何种态度诠释？

穆：20世纪以降，作曲家写谱都很详细。我学习作品，对于乐谱的所有指示都很小心仔细地研读，尽我最大的努力去了解，希望自己能和乐谱尽可能贴近。然而到了舞台上，我就是我自己了。我和梅西安“学习”时，其实几乎没有讨论。我弹给他听，他弹给我听，无须对话，我就领会到很多。我发觉作曲家最喜欢演奏者诚实、发自内心地演奏。即使我的演奏和乐谱指示不尽相同，只要音乐是诚实的，梅西安都会喜

欢。比方说我在音乐厅演奏梅西安同一部作品三次，这三次梅西安都听了。我三次都弹得不同，甚至是很大的不同。我觉得我愈弹愈好，因为我的音乐愈来愈自由，想法愈来愈多，而梅西安也这么觉得！这是极具启发性的经验。如果在乐谱上写下那么多指示的梅西安，都能够这么开放，当我演奏德彪西、肖邦、拉威尔，我也会想作曲家希望我们说出什么样的故事，思索表情记号后面的精神究竟是什么。这对演奏巴赫格外有启发性：他的作品可以用钢琴、羽管键琴、管风琴等各种方式演奏，演奏者要探究他写作的精神和情感，而非拘泥于记号。然而，这前提是演奏者必须诚实演奏。演奏者是诚实还是哗众取宠，作曲家一听便知。

焦：您如何看梅西安的早期作品？

穆：我们常听到人说梅西安的早期作品，在钢琴语法上接近德彪西和肖邦。这是事实。但即使是非常早期的《八首前奏曲》，在第五和第六曲中，梅西安都用了非常特别，毫无先例的和弦。换言之，他在20岁的时候已有自己的独立风格。

焦：梅西安的音乐和其联觉可说结合为一。对于绝大多数没有联觉的人，我们可能借由想象梅西安所见的颜色来诠释他的作品吗？

穆：我不可能想象他看到的颜色。梅西安看到的颜色不断变化，又有许多斑点，斑点又会变化，一般人根本无法想象。了解梅西安音乐的关键，仍在于了解梅西安设计并呈现色彩的方式，也就是他的写作手法。如果能够了解他的作曲手法，你自然能够从声音掌握到他心中的色彩变化。

焦：您能谈谈梅西安的宗教观和象征主义吗？

穆：不。梅西安有非常强的信仰（Believe），而我没有深刻的信仰，只有强的信念（Faith）。即使梅西安是如此崇高的人物，他从来没有在音乐学院里用他的地位和影响力来传输他的宗教理念，从来没有！我也很高兴他没有。梅西安还在世时，他与萝丽欧常带我旅行演奏，每年都带我度假，我就像是他们的小孩。中间遇到周日，我当然陪他们上教堂做弥撒，但仅此而已。

焦：如果不从宗教面着手，当您演奏《耶稣圣婴二十凝视》时，您如何诠释？

穆：本曲是对“圣婴耶稣”的凝视，不是对“耶稣”的凝视，这两者是不同的！本曲既是充满宗教情怀，也充满了爱与热情，对孩子的爱与热情。你可以把各曲的名称当作象征，然后用自己的方式演奏。像第十一首《处子马利亚初领圣体》（*Première communion de la Vierge*），我也不是女性，但我可以想象年轻的马利亚看她小孩时的第一印象，揣摩她的想法和感受。梅西安的音乐在这一段完全是精神性的，有非常崇高的精神境界。演奏者要把此曲完全内化成自己的语言，透过爱与想象力，再传递给听众。

焦：梅西安对自然与鸟类也非常喜爱，不但是著名的鸟类学家，更写下《异国鸟》（Oiseaux exotiques）、《鸟鸣集》（Catalogue d'oiseaux）和《鸟啭花园》等作品，背景都是自然或特定区域。可否谈谈您的诠释心得？

穆：不认识鸟类与自然，不能感受到梅西安对鸟类与自然的热爱，也就不可能演奏梅西安作品。每当六七月我到梅西安的山间小屋，也就是他记录并写下作品的地方度假时，我都学习去辨认许多鸟类的叫声，后来也可以在梅西安的音乐中认出它们。当然，梅西安的音乐写作非常杰出，演奏者无须知道这些鸟类知识或叫声，照着乐谱也能弹出极正确的鸟语。但如果能熟知这些鸟语，甚至亲自到梅西安小屋观察，便能进一步感受到风息、日光、景观与鸟类的互动，鸟类与整个大自然的共鸣。一旦有如此体验，就不会只是弹奏乐谱、照本宣科，而能以更自由的态度表现梅西安音乐。我弹过三次《鸟鸣集》给梅西安听。第一次我弹得很好，梅西安很称赞。但也因为第一次就弹好，我第二次格外紧张，觉得自己总该进步，愈想愈紧张。但我想到这些度假经验，想到鸟类和自然，于是我第二次以更自由的方式演奏，表现我的所见所闻。虽然没有第一次忠于乐谱上的记号，梅西安却更喜爱我第二次的演奏，这也说明了作曲家本人对诠释的态度。

焦：梅西安对《鸟啭花园》的描述让我非常惊讶。从夜晚到清晨，正午到傍晚，他用文字描写时间、温度、日光、鸟类、风景等等的变化。如果描述如此叙述性，那梅西安，作为作曲家，他在乐曲的意义又是什么呢？

穆：你其实已经回答了你的问题。无论梅西安描述再怎么详细，这都是“他”来描述。换言之，同样的景观换成别人来写，结果一定不同，因为每个人所感受到的都不同，表现方式也不同。《鸟啭花园》虽然有看似极为客观的描述，音乐还是作曲家的主观。因此，梅西安当然就在

音乐之中，没有一个音符外于梅西安的精神与意志。

焦：让我们来谈谈《图兰加利拉交响曲》。我听过一个说法，说此曲其实是梅西安和萝丽欧对爱情与婚姻的苦恼，因为他们一是天主教，一是犹太教。然而，我找不到任何书面资料证实这种说法。您的意见为何？

穆：没听说过有这种说法！梅西安在萝丽欧之前有一次婚姻。他的前妻因为精神病所苦，最后过世。前妻过世后，梅西安才和萝丽欧结婚。梅西安写《图兰加利拉交响曲》，正值他和萝丽欧结婚不久，乐曲表现出他对这段婚姻的喜悦以及人性的爱。这首曲子境界非常高远，充满了对宇宙天地的爱、喜悦与和谐。无论我到世界何处演出此曲，听众都深深喜爱，沉浸于梅西安的音乐世界并感受到音乐中的喜悦与爱。从来没有人说这是对于天主教和犹太教的顾忌，包括梅西安本人，这种说法也和此曲的精神相差太远。

焦：对于此曲的原始版（1949年）和修订版（1990年），您有何意见？

穆：梅西安当然清楚他要的效果，修订版是多年演奏后的心得，自然有其杰出之处，但我个人还是喜欢原始版。原始版有许多奇特、大胆、原创性的写法，是梅西安才气纵横的自由挥洒。但即使是作曲者本人，时间愈久，他也离开自己当初的想象与创意愈远，变成由该“乐曲的角度”，而非由“创造者的观点”思考。修订版就理论而言更严谨，更有道理，但付出的代价便是删除许多章法外的奇想。我觉得这实在可惜。我最喜欢的《图兰加利拉交响曲》，还是小泽征尔指挥多伦多交响，萝丽欧演奏钢琴的录音。这是妙不可言的诠释，也是将原始版本魅力发挥至极的演奏。我今日演奏此曲也总是回到原始版的精神，以更自由的态度表现梅西安。

焦：让我们回来谈谈您。您参加1986年柴科夫斯基大赛并得到第四名，演奏事业是否就此开展？

穆：身为钢琴家，我当然尽可能努力，但演奏事业不是我能掌握的。我从莫斯科回到巴黎后，过了三四周，还是没有音乐会、没有合约，甚至没钱。参加柴科夫斯基大赛对我而言是好事，因为我可以好好练我的传统曲目，也能在全世界最著名的音乐厅之一，柴科夫斯基大厅演奏。那时参加比赛像是去莫斯科旅游一样，是非常好的经验。但随着

比赛结束，一切也就结束了。我不知道自己在音乐界的定位，不知道能做出什么贡献。我也不想知道自己是否知名，我只想好好练琴，好好演奏。

焦：您的演奏曲目非常广，包括梅西安所有的钢琴作品。您有什么背谱的秘诀吗？

穆：我从来没有记谱的问题。当你知道你想说什么，你就不用再去读那些谱了。这有点像政治人物。他们演说时，手上的笔记可能只有四五个字，但他们可以长篇大论四五十分钟。学习新曲目当然不容易，但如果能知道音乐说什么，自己想说什么，其实没有那么困难。

焦：您的梅西安钢琴独奏作品全集录音皆为现场演奏。您对自己的录音有何想法？

穆：无论是录音室演奏或是音乐会现场录音，录音中的演奏只在录音的当下是真实的。一旦演奏被录下，那个演奏就不可能改变，但我是不断改变的。这是一个很大的矛盾。我的录音也仅能代表我在录音时的演奏，并不能代表我。

焦：您有没有特别欣赏的钢琴家？

穆：我喜爱创造性的演奏，因此特别喜爱20世纪前半的钢琴家。他们的演奏不像是诠释者，而是创造者，因为他们自己也都能作曲，可以站在和作曲家一样的高度来看作品。我最喜爱的钢琴录音，便是拉赫玛尼诺夫弹的肖邦《第二钢琴奏鸣曲》。他把此曲弹出完美的结构，但不是肖邦的结构，极富创造性和自由想象。鲁宾斯坦、霍洛维兹、赛尔金、肯普夫是四位我特别欣赏的大师。当代钢琴家中，让我印象特别深刻的有普莱亚演奏的莫扎特，阿格里奇演奏的普罗科菲耶夫，以及艾克斯弹的贝多芬《第四钢琴协奏曲》等。

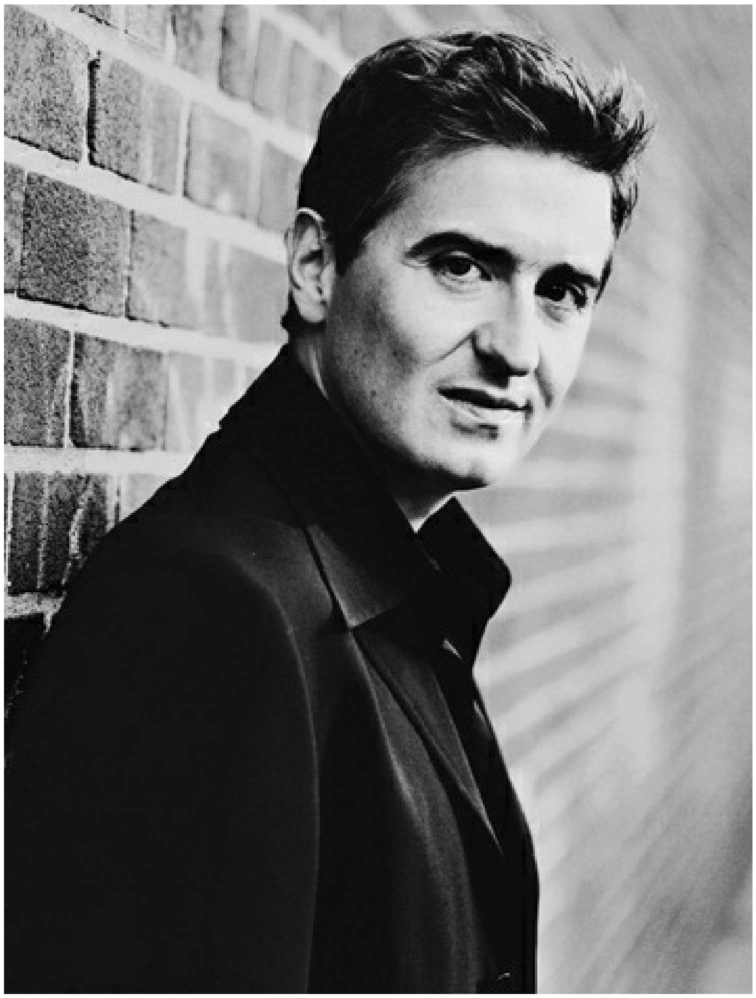
焦：最后，您想对年轻音乐家说些什么？

穆：音乐是音乐，钢琴家永远要认真钻研。作为演奏者，我们要多了解作曲家和他们的生活，了解作曲家的写作手法和风格。我们不要忘记，一部作品可以是一个时代的开始，像是画家特纳的作品成为印象派先驱一样。我们要多听、多读，了解作曲家的灵感来源，以及影响作曲家的人、事、物。比方说，如果不读席勒、歌德、尚·保罗等人的著

作，不可能弹好舒曼。然而，上述种种都还只是次要。对音乐家而言，最重要的是生活——用心体会，好好生活，自生活中学习，才能表现出真正的艺术。

蒂博代

Jean-Yves Thibaudet, 1961—



1961年9月7日出生于里昂，蒂博代5岁开始学习钢琴，10岁和乐团合作拉威尔《G大调钢琴协奏曲》。他在巴黎高等音乐学院师事迪卡芙与奇科里尼等名家，15岁即获钢琴一等奖。1980年他得到东京国际钢琴大赛冠军，隔年于纽约赢得国际青年演奏家甄选（Young Concert Artists International Auditions），自此开展灿烂的演奏事业。除了钢琴演奏，蒂博代热爱歌剧与时尚，兴趣多元，曾参与歌剧与电影制作，也曾

录制爵士钢琴专辑。他技巧出众，录音众多，2001年获得法国骑士勋章，是当今最杰出的钢琴名家之一。

关键字：迪卡芙 吉雅诺里 奇科里尼 演奏方法 法国钢琴学派 法式声音 梅西安布列兹 尊重乐谱 拉威尔 古典精神 萨蒂 拉赫玛尼诺夫（演奏风格） 传统与创新 出柜 时尚 红袜子

访谈时间、地点：2004年6月，波尔多

焦元溥（以下简称焦）：请您谈谈学习音乐的经过。

蒂博代（以下简称蒂）：我出生在里昂，5岁和当地的钢琴老师学琴。我非常幸运遇到极为和善的老师，他们总是面带微笑，十分疼爱我，从来没有像一些可怕的老师会用铅笔敲人手指。我学得非常快乐，总是期待上钢琴课。我7岁开了第一场个人独奏会，虽然节目只有半小时左右。我真正的全场个人独奏会则在我10岁至11岁之间，那时我也首次和乐团合奏，演出拉威尔的《G大调钢琴协奏曲》。

焦：能在10岁左右就和乐团合奏这首协奏曲，您的双亲一定很肯定您的音乐天分。

蒂：因此从那时开始，他们让我每个月去巴黎和迪卡芙上一次课。一年之后，我考进巴黎高等音乐学院，正式成为她班上的学生。不过，由于法国愚蠢的法律，迪卡芙在我音乐学院第一年后便满65岁而必须退休，因此我只能私下继续和她学，在音乐学院则转入吉雅诺里班上。

焦：这一定很有趣。迪卡芙曾是玛格丽特·隆的助教，是法国音乐的权威；吉雅诺里是科尔托的学生，我还有她录制的舒曼钢琴作品全集……

蒂：正是！她们两位都是极为杰出且迷人的音乐家。迪卡芙可谓法国传统的代表。她和拉威尔与弗雷学过他们的作品，和米约、若利韦、普朗克等人都是朋友，对法国曲目简直无所不知，能够掌握法国音乐最微妙的感觉。吉雅诺里则和科尔托、纳特和费舍尔学过，对德奥曲目具有精辟见解。迪卡芙帮助我深刻了解法国音乐，吉雅诺里则为我开启了另一道音乐之门，让我了解巴赫、莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯和舒曼等作品的精髓。我的学习变得更为宽广，也得到良好的平衡。

焦：您在15岁便得到钢琴一等奖，但学习之路并未结束。

蒂：吉雅诺里教我时健康状况并不好，两年后便过世了。之后，我考进巴黎高等音乐学院的高级班。这个班只让得到一等奖的学生考，筛选相当严格，学生能有更多的时间和教授学习，大概一周四小时一对一的课程。我在高级班又待了三年，成为奇科里尼的学生。他是极为卓越的老师，我和他学到太多音乐与技巧。后来我们则变成常常联络的朋友。

焦：您又幸运地得以接触来自意大利的学派见解。

蒂：大家都把奇科里尼归类为法国音乐家，也把他当成法国学派的代表之一。然而，他的学习背景却极为多元而有趣。他的学习开始于那不勒斯，他的老师却属于阿根廷布宜诺斯艾利斯学派，反倒和阿格里奇、巴伦博伊姆的背景相似。后来，奇科里尼去巴黎和隆学习，吸收了法国学派的要义，也成为法国学派的一分子。不过，我在高级班里也不只和奇科里尼学。他那时演奏事业正好，常要旅行演奏。每当他有长期旅行，都会问我想和学院中哪位教授学习，帮我打电话，让我去那位教授的班上。因此，我和桑贡学了两个月，也到了鲁维耶、哈丝（Monique Haas，1909—1987）、芭伦钦等人的班上。可以说，我几乎和音乐学院中所有教授都上过课！

焦：他真是慷慨的好老师。现在有些教师的心胸甚为狭窄，容不得学生去和别人上课，连大师班都不行。

蒂：这太糟了。大师班是我学习上另一重要渠道。我不知道现在巴黎高等音乐学院的做法如何，但在我学习时，音乐学院都会邀请到巴黎演出的音乐家至学校开大师班，只让高级班的学生接受指导。我很幸运地得以接受各方名家的指点，像是巴什基洛夫、马卡洛夫、赛伯克、巴杜拉—斯科达等。因此，我不能说我完全是法国钢琴学派的“产品”。我得到太多音乐家的指导，这些都成为我音乐与技巧的一部分，也是我在巴黎高等最珍贵的学习经验。此外，那里学生演奏水平很高，激励我必须努力不懈。我本来就是好奇的人，又遇上开明的老师，所以可以多方尝试，聆听各家见解，塑造我自己的风格。

焦：既然您受到这么多不同风格的影响，可否特别谈谈您的技巧养成？

蒂：迪卡芙给了我相当坚实的基础，我的技巧可谓在她的指导下奠基。和她学习之前，我在里昂就已养成很好的演奏习惯。无论弹奏多么艰深的作品，身体永远要放松。这一点非常重要。我随时都能保持肌肉放松，注重手臂与肩膀的施力平衡，决不让身体紧张。我的演奏姿势也反映了我的技巧哲学：我不喜欢坐高，让前臂和键盘接近水平；对我而言，这是最自然，最让我能放松的姿势。

焦：这样的手臂位置绝对利于传统法式的水平移动技巧，但您的施力方法又不是传统法式。

蒂：这正是传统法国学派最严重的问题。传统法国技巧仅是手指功夫，施力也只到手腕。这只能演奏很有限的曲目。对于某些需要非常干净且快速的乐段，我仍然会采用这种演奏方式，这种技巧也的确有其效果。但整体而言，我仍是运用全身的力道来演奏钢琴，运用肩膀甚至背部的肌肉。这也是迪卡芙所强调的“要用身体弹钢琴。触键要深入键盘，不能只是在表面飘浮”。

焦：我有点意外她这样强调。我知道她也当过纳特的助教，年轻时不仅在普罗科菲耶夫的指导下演奏他的《第三钢琴协奏曲》，更是若利韦《钢琴协奏曲》的首演者与代言人。能弹这些曲目，绝对不是只有手指技巧，但她给人的感觉仍属于法国传统，接近玛格丽特·隆。我自己听她的若利韦《钢琴协奏曲》和莫扎特作品，也感觉她的手指技巧仍重于全身力道运用……

蒂：迪卡芙年轻时确实是非凡的钢琴家，只是因为肌腱炎，很早便退出舞台。我从来没有听她弹过，也没有她的录音，不知道她的演奏方式。她确实非常法国，音乐风格完全是法式。就技巧上，她最强调清晰，这正是法国钢琴学派的核心。她要每一个音都清晰可辨、干干净净。我要是哪一个音没弹清楚，她马上就不高兴。和她学习的过程中，有时我觉得音乐表现还不如演奏干净来得重要。但她给我良好的基础，让我有能力日后和奇科里尼探索音乐的深刻奥义。她虽然是法国曲目专家，但也了解德奥曲目，我的勃拉姆斯钢琴协奏曲就是和她学的。她确实强调身体的运用，这一点也的确不是传统法式弹法。或许她改变了想法吧！

焦：看来奇科里尼对您的艺术养成具有极重大的影响。

蒂：是的。很多人认为奇科里尼只是法国音乐专家，但他的德国曲

目和肖邦也都非常精湛。他晚年的演奏甚至较以往更为精进，充满妙不可言的灵感。事实上，我现在的技巧也来自于奇科里尼。正如你刚才所提，奇科里尼正是在传统法式水平移动的技巧外，同时兼顾垂直面的力道。他的技巧非常“正常健康”，拥有最漂亮端正的手型，能自然地以手的各种位置塑造出他想要的效果，无论是圆滑奏还是断奏，他的施力法都极为健康。我的八度、三度、颤音等，都是来自于奇科里尼的心得。他更是踏瓣设计的大师，对于踏瓣的各式层次与对应效果都有精深的研究和分析。我实在自他那里得到太多！

焦：您拥有非常美丽的音色，质感透明又能兼顾层次变化，这也是来自奇科里尼吗？

蒂：他的确为我开启了音色之门，帮助我找到自己的声音。迪卡芙也非常重视声音，因此我原本就得到很好的概念，在奇科里尼门下真正发展出个人特色。

焦：您认为何谓“法式的声音”，或者这只是一种迷思？

蒂：“法式的声音”的确存在，而且不止存在于钢琴。简而言之，“法式的声音”是透明、清澈而轻盈，可以具有丰富的色彩，但绝非厚重。以小提琴而言，今天许多法国乐团仍能保持这种轻运弓，追求快速、明亮和轻盈的特色。

焦：如您所说，“清晰”向来是法国音乐的特色，钢琴演奏更是格外重视“清晰”。然而我所好奇的，是为何法国学派会将“清晰”当成美学核心？

蒂：这很难回答，但如此美学不仅存在于钢琴演奏。法国绘画中的色彩与透明，其精神就和音乐非常相似。这是一个整体性的美学思考，或许只能归类成我们的民族性吧！

焦：如此法国精神也延续到梅西安的音乐。他的管弦乐法华丽繁复，但仍是自拉威尔的精神与技法中转变，音响效果也相当明亮。

蒂：而他的早期作品则非常类似德彪西。

焦：您和梅西安与梅西安夫人萝丽欧都非常熟识，也和夏伊（Riccardo Chailly，1953—）合作录制了《图兰加利拉交响曲》，可

否谈谈他们？

蒂：他们对我都非常好。当我录制《图兰加利拉交响曲》时，梅西安将他亲笔改订的1949年版乐谱送给我。所有1990年版和1949年版的不同，都有他的亲笔注记。这份乐谱我一直珍藏在家，是梅西安给我最珍贵的礼物之一。萝丽欧对我永远都无比亲切。我没有在她班上学过，但她在学校里看到我总会和我打招呼，也永不吝于给予建议。她总是充满热忱，慷慨而乐于分享，也深深地帮助了我。她以前常带我去听梅西安在教堂的管风琴演奏。那种奇异而美妙的声响，特别是他的即兴演奏，到现在我都记忆犹新。

焦：您如何认识他们的？

蒂：我9岁多的时候练习梅西安的一首前奏曲，想知道作曲家本人的意见，于是就写了封信给他们，问问愿不愿意听我的演奏。就这样开始了我们的友谊。

焦：在梅西安之后，迪蒂耶和布列兹以截然不同的风格开展法国的音乐创作。和布列兹相较，迪蒂耶可谓相当古典，被认为更具法国特色与精神。您认为“法式的声音”仍出现于布列兹的作品吗？

蒂：如果你去看他的管弦乐法和声音层次，他的音响效果和色彩运用，我觉得布列兹还是非常法国的。当然，这个问题其实必须更深一层探讨。所有作曲家最早的作品都会反映出其所受的影响和所处的环境，但愈到后来，他们会写出愈个人化的音乐，反映自己的内在世界。如果“法国特色”属于他“个人特色”的一部分，那无论如何，他的作品都会保留些许法国色彩。即使是布列兹晚年的作品，我仍能从中感受到他的法国传统与法式精神。

焦：您对音乐的深刻认识与尊重其实也反映于音乐诠释。每次听您的录音，我总惊讶发现您的处理可以对应乐谱上的所有指示，对所有记号都做出精细的分析与表现。即使是一般认为能够较“自由”演奏的德彪西，您仍然坚持谱上的所有指示。现在已经很少钢琴家会采取如此忠实的诠释观点，可否请您谈谈您的诠释观？

蒂：你自己也看到了，德彪西在谱上写了多少指示！作曲家既然写了那么多，我又怎么能够忽略呢？这也是我从奇科里尼那里学到的——“演奏者必须尊重乐谱”。要演奏德彪西，就应该先仔细研究乐谱的

所有指示，探索作曲家的意见与作品脉络，并设法表现作曲家所写下的想法。我认为，无论演奏者自己有多少独到想法，仍然必须先设法把作曲家的指示和要求表现出来。要先表现作曲家，然后再谈自己的心得。

焦：然而，我相信您一定遇到过自己对某段旋律或和声的“感觉”，和作曲家在谱面所要求的指示不同。这时您会如何取舍？

蒂：我想作曲家知道他所要的效果。如果德彪西希望这段用踏瓣，他会写出来。我当然会遇到这类“冲突”，不过我仍然给予作曲家优先性。还是一样，先表现作曲家，再来才是表现自己。

焦：我想，这也就是您在拉威尔《托卡塔》，踏瓣运用极为节制的原因。

蒂：是的，因为拉威尔讨厌踏瓣！他对钢琴曲要求绝对干净清晰的音响，音粒必须如珍珠般颗颗光润，绝不拖泥带水。必须把每一音符都弹得清晰明确，拉威尔的美才能真正展现。迪卡芙曾多次弹奏拉威尔的曲子给他听，她的谱上尽是拉威尔写的“不要用踏瓣！不要用踏瓣！”一本谱可以写个上百次！我想拉威尔确实知道他所要的是什么音乐。

焦：但有没有可能这只是一种诠释方法。或许迪卡芙不用踏瓣奏来优美无比，换了别人运用踏瓣得当，拉威尔听了也会赞许？

蒂：这当然可能，但我无从得知。我只能说我看了老师乐谱上拉威尔的亲笔手迹，知道那是作曲家确实存在过的想法，因此也不敢违背。不过，我觉得审慎运用踏瓣是好事。当我练习，特别是学新曲子的时候，我会完全不用踏瓣，这样我才能听到每一个音符。事实上，很多人运用踏瓣只是为了隐藏自己的技巧缺点。迪卡芙就非常强调演奏者应该能以手指弹出圆滑奏，而不是用踏瓣。踏瓣运用的真义在于巧妙变化音色与气氛，是钢琴演奏中精深伟大的艺术。我可以在钢琴上试验数十个小时，只为了找到最合适的踏瓣。很多弹了数十年的曲子，只要发现一个新的踏瓣法，曲境可能就完全不同。这也是我不断努力探索的方向，让自己永远有新发现。

焦：您的拉威尔洋溢优美的古典精神，同样的表现在门德尔松两首钢琴协奏曲与钢琴独奏曲录音中也有绝妙发挥。

蒂：拉威尔正是法国古典精神的代表，和库普兰一脉相承。我常常

把莫扎特和拉威尔放在同一场音乐会，因为这样实在再完美不过了。他们音乐的共同点就是“简单”和“清晰”。演奏者只要弹得“简单”，音乐自然感人；一旦情感放得太过，音乐就会失当。拉威尔很清楚自己的作品，他说：请“演奏”我的曲子，但不要“诠释”。他在乐谱上布满精巧设计，只要能够表达他的旨意，音乐就会展现应有的魔力。

焦：法国音乐始终保有理性明朗的古典精神，但您认为这是普遍存在于各法国作曲家的现象吗？

蒂：我不认为。人们太喜欢“归类”，以致把很多不同的事一概而论。拉威尔是古典的，圣—桑也是古典的，但德彪西就不是。拉威尔和德彪西即使有其相似之处，对我而言他们却是在美学天平的两端。

焦：您尊重乐谱，但如果乐谱上毫无指示，您又如何面对呢？例如萨蒂，他的乐曲不是毫无指示，要不然就是给一些对演奏“没有帮助”的莫名其妙指示。甚至，他的乐句多是短句，很多曲子因而暧昧不明，并不容易从音乐中得到明确指示。您录制了萨蒂的钢琴独奏作品全集，我特别好奇您的心得。

蒂：你说的一点不错！因此，演奏萨蒂最困难之处，在于必须自行发展出属于自己的演奏法。对我而言，这的确是极大的挑战。这也就是每一份萨蒂录音都那么不同的原因，因为萨蒂逼使每位演奏者都必须表现出其个人的特性与见解。这是非常个人的音乐，也必须个人化诠释。演奏者必须自问：我怎么感受这首曲子？他的作品是打开想象之门的钥匙，音乐诠释自由宛如爵士乐。我在录音的时候往往尝试各种不同的表现方法，很难说哪一种“正确”，只能说哪一种最切合我心，我就将其选入录音中。

焦：您怎么看待萨蒂的时代性？很多人把他当成一个笑话，却忽略他在当时的影响。甚至很少人知道，他那著名的《吉姆诺佩迪》（Gymnopédie），最初做公开演奏者竟是拉威尔！

蒂：萨蒂确实是被过分低估的作曲家。他时常写出极为奇特的和声，作品也有惊人创意。我认为他是法国音乐史上的重要连结。在当时，他和音乐界便有丰富的互动。在后世，他不仅影响了“六人团”，甚至也和凯奇、低限主义和1950至1960年代的爵士乐相联系。

焦：我想特别讨论萨蒂的“幽默”。他的很多音乐一听便很有“笑

果”，但也有作品则需要相当的专业素养才能理解其含义。像他的《官僚式小奏鸣曲》（Sonatine Bureaucratique），学过钢琴的人便知道那是改写自克莱门蒂的《C大调小奏鸣曲》（Sonatina in C Major, Op. 36-1）。但一般听众怎会知道，特别在我们这个时代？您如何呈现作品的幽默感？

蒂：萨蒂很多作品确实是“写给懂音乐的人听的笑话”。我不会刻意去夸张表现，只能希望听众中也有“懂音乐的人”了。不过，我觉得萨蒂最好笑的地方还是在乐谱。他的指示实在疯狂又有趣，绝对让人忍俊不已。就拿《官僚式小奏鸣曲》来说，上面就充满一堆好笑指示，第三乐章还把克莱门蒂原作的“Vivace”（活泼的）换成“Vivache”——法文中的母牛！好几次我看着他的乐谱，除了大笑还是大笑！

焦：您在法国音乐上成果卓著，但没有人能忘记您在拉赫玛尼诺夫钢琴协奏曲上的卓越表现。您的曲目一如所受的多元影响，优游于各派而勇于创新，似乎没有学派之间的限制，甚至同时演奏拉威尔和哈恰图良的钢琴协奏曲！您怎么看待不同学派与风格之间的转换？

蒂：不一定是俄国人才能说标准俄语。法国人经过严谨练习，一样也能说很好的俄语。我觉得很多学派已被人“刻板印象化”。以拉赫玛尼诺夫为例，我第一次听他演奏自己的协奏曲录音时，简直不敢相信我的耳朵：他和现今许多“大声、厚重、暴力”的俄国学派钢琴家完全不同，琴音轻盈而优雅，快速但不压迫——就这点而言，反而和法国钢琴学派类似！他的弹性速度是真正的艺术，高贵优美，有着不可思议的声音与歌唱句法。我一听便无法自拔，非得听完全集才能停止。对我而言，这是宛如醍醐灌顶般的音乐启示！

焦：您的拉赫玛尼诺夫和肖邦都有节制而高雅的音乐特质，句法也能合乎音乐。

蒂：这正是我想强调的！我在洛杉矶遇到一些曾经见过拉赫玛尼诺夫的人，他们都将他描述成亲切、和善、礼貌而高贵的绅士；这的确和肖邦非常相像。他们的音乐也该被演奏得高贵，而非滥情。现在许多人将拉赫玛尼诺夫和肖邦演奏得非常病态，实在是一种错误。

焦：回到您先前的比喻，我们当然相信法国人也能说标准地道的俄语，但是一如很多人觉得带有法文腔的英文格外“迷人”，很多听众也在期待这些不同“腔调”所带来的变异与美感。您的想法呢？

蒂：我想我还是偏好“正确的发音和文法”。毕竟，学一种语言总得给自己设立端正的标准才是，这也是我努力的方向。

焦：总结您对于学派、风格和传统的看法，您如何看待传统与创新，如何自乐谱中找出新意？

蒂：传统和创新一样重要，你必须同时知道两者。当你对传统了然于心，知其然并知其所以然，你才能提出真正的创新。你比拉威尔或贝多芬更了解他们自己的作品吗？尊重乐谱并不意味照本宣科，钢琴家还是能在尊重乐谱所有指示下，表现出自己的风格和个性。附带一提，现在多数的年轻钢琴家已经失去自己的个性。他们的音乐大同小异，音色也没有分别，不像以往的大师们，你只要听一个音就能认出他们。这真是一大问题！音乐家要知道如何找到自己。

焦：您怎样看待自己的风格呢？

蒂：这应该是你来评论我才是，因为我很难客观地为我的演奏下评论。一如我们先前的讨论，我的确有法国学派的传统，但又不是只有法国。我的个性喜欢尝试，喜欢多元，喜欢以自己的好奇探索世界。然而，我不觉得自己知道的比作曲家多，我的演奏总是回到乐谱。

焦：您认识那么多音乐家和艺术家，有没有想要认识却始终缘悭一面的？

蒂：米凯兰杰利就是。我的事业由1981年替他在慕尼黑取消的音乐会代演而起飞。在此之后，我一直很想亲自拜访这位传奇大师。我认识三位米凯兰杰利身边的好友，写了好几封信，希望他们能够帮助我询问大师的意见。然而，我得到的回答却是“我的生命中的问题已经够多了，实在没有能力再去解决他人的问题”。

焦：1980年代确实是米凯兰杰利最糟糕的一段时光，我想这并非推托之词。那霍洛维兹呢？他曾在广播中听过您的演奏，对您触键的快速与清晰大表欣赏呢！

蒂：唉，我动作不够快！我很高兴霍洛维兹公开点名欣赏我，我也很想拜见这位大师，只是我那时太忙了，忙到没时间去想这件事。等到好不容易有时间，正想找人联络时，却传来他逝世的消息。我想，这是我生命中的两大遗憾吧！

焦：您能说四五种语言，这杰出的语言天分想必来自您的家庭；我已经从其他访问中读过很多感人故事，可否请您再多说说家里的故事？

蒂：家父原来是外交官，退休后住在里昂，60岁那年时遇见一位28岁的德国学生，便是我的母亲。他们的婚姻在当时可是饱受社会压力。一来是年龄差距，二来是国籍不同。在第二次世界大战后，“德法联姻”所承受的压力，今日大概难以想象。然而也就是这样的背景，让我有了极不同的人生。家父在里昂非常活跃，不仅是杰出的地理老师，后来更当上副市长。因此，我们家里总是高朋满座，里昂所有重要的士绅与政治人物，都是我们家的常客。我的兄姐虽是家父前妻的子女，和我年龄差距也大，对我却甚为疼爱。我的哥哥耳聋，但我每次在里昂演出，他一定参加，宣称能从空气中音波的震动“听到”我的演奏。有好几次我在台上演奏，只见他坐在底下出神地“聆听”，音乐结束后泪流满面不能自已——这是最令我感动的鼓励了！

焦：家人的爱真能改变一切。

蒂：我完全就是在充满爱的环境中成长。我参加东京钢琴大赛的时候，家父已经卧病在床。我出发前和他告别，他紧握我的手说“谢谢”。我不知道这是什么意思；等我回来，父亲已经过世，家母在告别式上才告诉我，他们当年其实没打算生我，因为不愿孩子在异样眼光中长大。他们到瑞士进行手术，就医前一晚，我爸在梦里居然听到奇异的乐音。醒来一问，竟发现我妈也做了同样的音乐梦。“我们回去吧！说不定这孩子会教给我们所不知的事！”这是你现在能看到我的原因。

焦：您真的教给他们美好的音乐。而您从小就得以接触丰富的社交活动，这也反映在您多样的才华上。您的演奏技巧精湛，诠释又恪遵原谱，但外型又给人“流行”的感觉。有些人就只看到您类似电影明星般的照片，以为这是商业运作，却看不到您对音乐的用心。您怎样看待自己的多重面貌？

蒂：我承认自己和一般大众心目中的“古典音乐家形象”颇有出入，但是我只是忠于我自己。如果要我为了迎合他人的形象而做改变，这反而不是我了。

焦：这也是您“proud to be gay”的原因吧！

蒂：我想我或许是最早公开“出柜”的古典音乐家，在1980年初期前

就不避讳谈这个问题。没错，这就是我，而这也是我自己的事。如果别人觉得不对，那是他们的问题。

焦：那您现在仍然“兼差”从事模特儿工作吗？

蒂：是的，但这是因为我所穿的服装全部都是专人设计，包括和韦斯特伍德（Vivienne Westwood，1941—）的长期合作，我每年必须拍些照片作为回报。但这不是商业宣传行为。我就是热爱时尚，喜欢设计精致的服装。无论在家或出外，都喜欢把自己打扮得整齐而合宜。这就是我——我不可能穿得邋遢，也不会穿得死板。我必须强调的，是我绝不是“商业化考量”的人。很多人为了商业化而改变，但我绝不是这样。像我的萨蒂全集录音，原本Decca希望我录制一张“萨蒂热门曲精选”，我就说我很不喜欢这个主意，因为这完全是商业化制作。但后来Decca提议录制作品全集，我就乐于从事。特别是为了这次录音，我们到巴黎萨蒂博物馆中悉心搜寻，找出许多从未发行的手稿而做世界首录，这个制作也因此而表现出可贵的文献价值。

焦：不过您还是穿了好一阵子的“红袜子”！

蒂：那是意外呀！本来我只是赶着去弹一场音乐会，却发现身边干净的袜子只有一双红袜，所以才穿了去。哪知道一站上舞台，听众竟然大笑！我根本没想到大家会注意到我的袜子！我觉得这种反应很不可思议，于是就再穿一次，结果听众还是大笑。这下子我也觉得有趣了，于是一穿穿了八年。

焦：后来您是如何决定停止穿红袜的？

蒂：当我发现听众对我脚趾的热情大过手指，对红袜的关心胜过音乐时，我就知道该停止这项试验了。况且，这红袜后来也变得可预测了。因此我在2000年第一场音乐会起便停止穿红袜——唉！到现在，不时都会有人问候我的红袜，说非常想念它们。我想我是永远不会摆脱这个红袜魔咒了！

焦：不过您到波士顿时可以再穿一次！

蒂：哈！穿红袜来向“红袜队”致敬，这倒是个好主意！

巴维杰

Jean-Efflam Bavouzet，1962—



1962年10月17日生于圣艾弗兰（St Efflam），在巴黎高等音乐学院师事杨科夫与桑贡，为桑贡最后的学生之一。巴维杰曲目宽广，莫扎特与李斯特皆为所长，他的拉威尔与德彪西钢琴独奏作品全集深获好评，巴托克与普罗科菲耶夫钢琴协奏曲全集以及贝多芬钢琴奏鸣曲全集也颇受称道，目前更进行海顿钢琴奏鸣曲全集、莫扎特钢琴协奏曲全集、贝多芬钢琴协奏曲全集之录音计划。他对当代音乐也相当热衷，曾与多位作曲名家合作，并为欧哈纳钢琴《练习曲》做全集首演，是当今最出色、录音最丰富多样的钢琴家之一。

关键字：马夸斯卡 斯托克豪森 声音构成要素 杨科夫 桑贡（教学、作品） 桑多尔 肌张力不全症 柯奇什 德彪西（创作风格、诠释及《游戏》《练习曲》） 象征主义 拉威尔（创作风格、诠释、钢琴曲之管弦乐版） 华彩乐段 布列兹（为人和《第一钢琴奏鸣曲》） 演奏动作 欧哈纳（《练习曲》） 古典乐派乐句处理 库尔塔克 巴托克 匈牙利文 肖斯塔科维奇 古尔达 里赫特 积极聆听

访谈时间、地点：2007年1月，台北；2012年3月，电话；2015年5月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：请谈谈您早年的音乐学习。

巴维杰（以下简称“巴”）：我的家乡在法德边界的梅斯（Metz），而我出生在热爱音乐的家庭，家母更是音乐老师。对我而言，我还真没想过音乐以外的职业；我一直知道自己会将一生奉献给音乐。

焦：您从小就展现出极高的天分吗？

巴：我不会这么说，至少我绝对不是天才儿童。我的音乐学习很正常，钢琴之外还学了打击乐器和双簧管。这是很难忘的回忆，也拓展我对音乐的认识。然而在演奏以外影响我最深的，或许还是在梅斯的电子音乐研究中心和作曲家马夸斯卡（Mesias Maiguashca，1938—）研究电子音乐（electronic music）。马夸斯卡是斯托克豪森的学生与助手。在1970年的大阪世界博览会上，他帮助斯托克豪森完成世界上第一座，也是至今唯一一座球体音乐厅（Spherical Concert Hall）。该厅借由五十组播音器传送声音，音乐从四面八方甚至地板下传来。在1980年代，那时学电子音乐没有现在的数位科技，我们必须以类比方式制造声音。马夸斯卡借此教导我准确分析“声音究竟是什么”——音色、音高、长度、音量与方向。我后来很惊讶地发现，许多音乐家说不出这五个基本构成要素。我学到了主动的聆听，不忽视声音各要素。我也学了即兴演奏和一点作曲，还在爵士摇滚乐队里演出。

焦：您的钢琴学习呢？

巴：在梅斯音乐学院我和阿布丽耶女士（Marie-Paule Aboulker）学习，最后也是她鼓励我到巴黎高等音乐学院追求更高深的训练。在那里我和杨科夫（Ventsislav Yankoff，1926—）学习，他是费舍尔的学生，一位真正的艺术家。我正在进行贝多芬钢琴奏鸣曲与协奏曲全集的录音

计划，而我对贝多芬的亲切感正来自杨科夫。在他班上考到一等奖后，我觉得需要不同的教育，因此在高级班转向桑贡学习。

焦：我想他一定为您打开全新的视野。

巴：完全正确，他教给我所有我以前不知道的事。在学习电子音乐之前，我听到声音但不了解声音是什么。我也可以说和桑贡学习之前，我其实不知道钢琴演奏究竟是怎么一回事。桑贡让学生知道如何用身体，从内而外演奏，给学生完整且理性的演奏概念与训练。和他学习前，我不认为我是一个真正的钢琴家；和他学习后，我才专注于钢琴演奏；是他给了我一天练习八小时的动力。此外，桑贡教法卓越之处，在于他给钥匙，但要学生自己去开门，给学生帮助但不强加意见。一般人进入高级班都在准备比赛，我却从音阶、琶音、八度等基本功开始重练。当然我也学新曲子，巴托克《第二钢琴协奏曲》就是在那时练的。我还记得第一次看到谱时完全被震慑——怎么会有这么困难的作品？但这也让我兴起征服它的念头。

焦：桑贡也给您诠释上的意见吗？

巴：是的。他对德彪西和拉威尔的见解，至今我仍佩服不已。我在音乐会上弹了《夜之幽灵》不下百次，而我可说没有一次不曾想到桑贡的教导。不过就巴托克第二号钢琴协奏曲而言，那时音乐学院请了在茱莉亚学院任教的桑多尔当客座教授，我也幸运地和这位巴托克最后的学生研习此曲，之后更和他保持联系。很少人能像他一样深入了解巴托克的风格。他让我明了巴托克作品中的“舞蹈概念”以及塑造旋律的方法，即使像是《舞蹈组曲》中以单一音为旋律的设计。桑多尔和桑贡都像老派的欧洲贵族，言谈举止高贵且自然，没有一点做作。我很高兴安排了一场晚餐让这两人见面，他们也一见投缘，非常欣赏对方。当桑贡从巴黎高等退休，桑多尔还要茱莉亚音乐学院聘请他当教授——但出乎所有人意料，桑贡竟婉拒了。事后回想，我认为他已察觉到自己有些不对劲，最后更被证实是阿兹海默症。

焦：这真是遗憾。

巴：关于桑贡，我有太多故事可说。他是了不起的音乐家，了不起的老师，更是了不起的人。他对学生非常慷慨。有一次上课，桑贡看出我有心事，便问我在烦恼什么。我说：“我想买钢琴，但钱不够。我已向母亲和朋友借了钱，只是……”我话还没说完，桑贡就从口袋里拿出

支票本，问："你需要多少钱？"我那时整个愣住，不知该说什么，而他已写好一张一万法郎的支票，简单说了句："等你有钱时再还我。"我必须强调，我并不是唯一受惠的学生，他对许多有困难的学生都这样帮助。

焦：这真是太让人敬佩了。

巴：在领了那张支票三个月后，我参加科隆的贝多芬钢琴比赛得到第一名，无比喜悦地拿奖金还给桑贡——那是我最有成就感的经历之一！桑贡的课和他的人都是传奇。他非常幽默机智，我们真的常常笑倒在地板上。学生都敬爱他，我们真可为他赴汤蹈火，但他又极为平易近人，像我们的父亲。我们进入教室时，他常即兴演奏，我和诺莫夫（Emile Naoumoff，1962—）还会加入他，三人一起弹。那是非常难忘的经历。

焦：桑贡写了很多作品，您是否也演奏？

巴：我很高兴你指出桑贡也是一位作曲家。当年他在德彪西好友布瑟（Henri Busser，1872—1973）班上学作曲。虽然桑贡在1943年得到罗马大奖并被当时评论认为是相当重要的作曲家，他却完全不对我们宣传他的乐曲。时至今日，大概只剩那首美妙无比的《长笛小奏鸣曲》算常见，但这真的不公平。他的芭蕾舞剧《蚂蚁》（*Les fourmis*）、《艺术喜剧》（*Commedia del Arte*）管弦乐序曲和《弦乐交响曲》等，都是他很自豪的杰作，更不用说那首能够迷倒所有人的《钢琴协奏曲》。桑贡有非常雅致的"后拉威尔"风格与趣味，也保存他自己的风采与魅力。我希望能够演奏他的钢琴协奏曲和许多钢琴独奏曲，像是《托卡塔》（*Toccata*）、极富创意的《乐章》（*Mouvements*）和有趣的《玩具盒》（*Boîte à joujoux*），并录制一张专辑，多少还给这位伟大作曲家一个公道。

焦：有个问题我始终不了解。我知道您和桑贡其他杰出学生，像是贝洛夫和科拉德，都曾出现肌肉功能障碍。桑贡的教学不是从肌肉分析而来吗？在学习那么多分析演奏的知识之后，为何你们还会出现问题？难道他的教法有其盲点或弊端？

巴：我想分成两部分来谈。首先，音乐家很少讨论自己的演奏问题，因此我们对此所知不多。我也是等到自己完全痊愈之后，才愿意公开讨论，而我的了解也仅来自个人的经验。我之所以愿意公开讨论，正

是希望我的同行知道没有人能够完全对此免疫，大家要格外小心。其次，我必须说桑贡的技巧方法并没有问题，我的问题可能来自过度使用。给你一根火柴，你可以用来享受烛光晚餐，也可以点燃燎原烈火。会出现肌肉功能障碍，多半是身体和心理都出现问题。我那时即将为人父，责任加重，心情并不轻松。演奏上，我记得非常清楚，我那时是如何疯狂练习李斯特《第二钢琴协奏曲》中的八度，练到完全没有注意到身体发出的警讯，告诉我应该停止。

焦：八度是您的技巧弱项吗？

巴：一点也不！八度还是我的强项！我真不知道那时是怎么了！在此之后，我就慢慢出现肌肉功能障碍。我在弹贝多芬《第三钢琴奏鸣曲》第四乐章时，发现第五指不能完全伸张，后来发现八度也无法完全伸张。我刚开始没放在心上而用第四指代替我弱化的第五指，问题却愈来愈严重，最后整个身体都歪了一边。那时桑贡已因阿兹海默症而衰退，我无法向他求救。我觉得自己成了孤儿，不知道何去何从。

焦：您最后是怎么找出办法解决？

巴：我三管齐下。我寻求心理治疗——心理医生虽然不能解决我的问题，但健康的心理可以让我有能力面对问题。我也和物理治疗师查马尼（Philippe Chamagne）合作。他虽非音乐家，却对音乐家的肌肉问题非常了解。当他诊断出我患了功能性肌张力不全症（functional dystonia）之后，为我设计了一个为期两年的治疗计划。对正待建立事业年轻钢琴家而言，两年实在漫长，但我还是决定接受治疗。最后，内子介绍我认识住在纽约的俄国钢琴家艾德尔曼（Alexander Edelmann）。他是布鲁门费尔德的学生，拥有最顶尖的俄国学派训练经验，直到过世前几天都保持每日四个小时的练习。我在演奏旅行之前和之后都寻求他的建议。艾德尔曼只会说俄语，但从他仅会的几个英文字和他的演奏示范，我立即了解到他所说的，和查马尼以非常明确的医学语言所告诉我的，完全一模一样。我之所以能够了解艾德尔曼，正是因为桑贡的技巧系统本身就受俄国学派影响。突然间，桑贡、查马尼和艾德尔曼合而为一，我知道我走在正确的道路上，最后也成功解决问题。为了向自己证明我已经完全康复，我甚至接下在两晚内演奏普罗科菲耶夫五首钢琴协奏曲的邀约，演奏完我的手一样轻松自在。

焦：您有没有特别仰慕的音乐家？

巴：我很幸运，几乎为所有我景仰的人演奏过。我在霍洛维兹于1985年到巴黎演奏时曾演奏舒曼《第三钢琴奏鸣曲》给他听。他告诫我试图模仿他的危险以及无用，即使是任何小细节的模仿都不妥。我在自己最无助且最需要指引的时候，曾到伦敦鲁普家中弹给他听。我极为着迷他优美的音色与演奏姿态，特别想向他请益。鲁普是非常人性化的艺术家，他给我的建议中极重要的一点，就是弹琴时永远要把自己想成是指挥家——这听起来简单，真正做到却不容易。就指挥家而言，布列兹和索尔蒂都教给我如何以长乐句思考，如何在协奏曲中建立恢宏句法。和作曲家斯托克豪森、欧哈纳、库尔塔克、本杰明、韦德曼和曼托瓦尼（Bruno Mantovani，1974—）等人结识并演奏其作品给他们听，大概是我收获最丰富的音乐经验。最后，我必须特别说说柯奇什。和他合作十几场双钢琴音乐会之后，他已在不知不觉中改变了我，让我能够见前所未能见，给了我全新的音乐观。他是具有惊人能力的伟大音乐家，乐曲知识之广博令人叹为观止。我有次在演出前和他随口说了句“我不知道勃拉姆斯《第二交响曲》有何伟大”。这下可好，为了改变我的想法，他竟然就在中场休息时随手弹了第一乐章给我听！之后我常开玩笑地请他示范，怎知他竟全都能即兴而为，包括德彪西的《海》、巴托克的《木头王子》，贝多芬、勃拉姆斯以及许多作曲家的所有交响曲，而且那都不是简单的演奏，而是复杂完整的钢琴改编。我还特别录像他弹的全本巴托克《蓝胡子公爵的城堡》当“证明”，不然没有人会相信我说的话！和这样一位音乐家相处并合作，我自然永远深受启发。

焦：这是否也是启发您改编德彪西芭蕾舞剧《游戏》（Jeux）作双钢琴版的原因？

巴：完全正确。我为他写的第一钢琴其实是报复，因为我练他改的拉威尔《圆舞曲》可是弹到死去活来。我最近才知道除了《游戏》，德彪西所有管弦乐作品都有双钢琴改编版，而我的改编刚好补足了这个缺漏。在德彪西写给友人的信中，他曾提到想要写此曲的双钢琴版，但不知是未写作还是乐谱遗失，我们今日无法得见德彪西的改编本。

焦：为何之前都没有人改编呢？这是非常有趣而结构精妙的音乐呀！

巴：很遗憾，当时没人这样想。萝丽欧和我的室内乐老师于伯都曾告诉我，在梅西安还是音乐学院学生时，德彪西的晚期作品，像是《十二首练习曲》《游戏》和最后几首奏鸣曲等，全被认为是江郎才尽之作，音乐家不重视，也不演奏。《游戏》要到1960年代布列兹指挥它后

才得到复兴。我很高兴杜兰出版社要发行我的改编，而布列兹同意亲自写序。

焦：您录了深受好评的拉威尔和德彪西钢琴作品全集，而您对这两家的看法，是否因录完全集而有所改变？

巴：其实没有，我甚至不能说我更爱他们，因为我是在仔细研究并建立完整诠释观后才进行这两个计划。我对他们的喜爱发展完全不同。我原本就喜爱拉威尔。他是绝无失手、曲曲完美的作曲家。当然我不认为他的早期作品，像《古风小步舞曲》（*Menuet Antique*）或《已逝公主的帕凡之舞》能和他后期作品相提并论，但这些作品仍然非常完美。演奏拉威尔有其特定的表现方式，必须节制情感，和作品保持距离，绝不能开放心胸像俄国学派一样演奏。事实上，也只有在如此节制与距离下，才能展现最优美的拉威尔。比如说卡萨德修斯——你还能找到弹得比他更“干”的拉威尔吗？我非常尊敬他，但他的拉威尔真是“干”到我无法忍受——但一如我们所知，这正是拉威尔本人非常喜爱的演奏方式。

焦：那德彪西呢？

巴：我将我的德彪西全集献给桑贡，感谢他为我开启德彪西的音乐世界。但老实说，在学生时代我对德彪西的了解很浅薄，直到35岁那年——那时我在东京旅馆，用随身听欣赏卡拉扬指挥的德彪西歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》，听到第四幕第四景结尾突然大受感动，泪如雨下。自此，我就再也不能离开德彪西，并以充满情感的全新眼光来看他的作品。改编《游戏》之后，我更了解他的色彩，现在我根本无法想象任一德彪西钢琴作品没有管弦乐化的可能。有趣的是大家对德彪西的看法可以非常不同：欧哈纳的音乐像香水，像烟雾，他也以非常感官的方式感受德彪西；布列兹则专注于德彪西的结构，视每一作品为一完整的系统，他在演奏中试图呈现德彪西作品的内在逻辑，重视声音的清晰与层次；桑贡则着迷德彪西精致非常的钢琴写作，强调钢琴家对如此细腻的音乐该有永无止境的追求。简单地说，我们可以从宇宙观的大角度来审视德彪西，也能由显微镜的小角度观察拉威尔作品中的仙女花园。

焦：德彪西和拉威尔常被放在一起讨论，但他们的风格其实堪称南辕北辙。

巴：是的，他们完全不同，还往相反方向发展。虽然他们有时用了相同的和声，但他们对时间的概念——乐曲素材在特定时间中的发展，

可是完全不同。就以他们以海顿之名（五音主题B—A—D—D—G）所写的两首短曲为例，拉威尔写了非常可爱、A—B—A三段式的《以海顿之名而作的小步舞曲》（*Menuet sur le nom de Haydn*）。除了再现部前的半音段落外，他为主题配的和声几乎没有意外之处，主题也只以复音手法处理，一如巴赫的赋格。德彪西的《海顿颂》（*Hommage à Haydn*）就复杂多了，无论是形式还是主题变化手法皆然。他以一段慢圆舞曲做导奏，引出中间较快的两段，最后慢圆舞曲又再度出现作为回头一瞥。曲中主题以各种意想不到的方式出现，有时甚至难以察觉。从低音到旋律，琶音到和弦，甚至是声音的共鸣，在两分钟不到的篇幅内开展出无穷想象。简言之，拉威尔的作品是内在世界的循环：他创造出完美的外形，于外形下安排声音；德彪西的音乐则像是由原子发展成宇宙，以声音来创造作品的形状。我非常爱拉威尔，但这些年下来，我想或许德彪西是比拉威尔更伟大的作曲家。

焦：所以音乐该是时间的艺术，而不是声音的艺术。

巴：是的，而这也解释为何有作曲家，如凯奇，可以创作没有声音的音乐，但他不能没有时间。这也是我一直很着迷肖邦《夜曲》的原因。就一般的概念，和声如果单一，那旋律应该短；若变化复杂，那旋律应该长。但肖邦《夜曲》却常做完全相反的处理。他常在同一个和声中打转，好长一段旋律都用同一个和声，但到了结尾，突然在极短篇幅内做极多的和声变化，把时间做极富兴味，甚至概念非常先进的处理。这多么惊人！

焦：您怎么看德彪西钢琴作品中的和声发展与钢琴语汇演化，两者是否相辅相成？

巴：的确。我们看他的早期作品，比方说《叙事曲》《夜曲》《两首阿拉伯风格曲》等，虽然优美且和声写作精致，但其实无法预测这位作曲家会往什么方向走，他还在找寻自己的语汇，这些作品的钢琴语法也像是肖邦和柴科夫斯基的混合。他18岁写的为《钢琴、小提琴、大提琴的三重奏》，音乐语言就像是肖邦、舒曼、巴拉基列夫和柴科夫斯基的混合，那是他作为作曲家的初步尝试。随着他的音乐语言不断发展，开拓出新的语汇和境界，他的钢琴语法也同样变得愈来愈独特新颖，但一样适于弹奏。《意象集》第二卷可说是重大的分水岭与里程碑：德彪西在此用三行谱表写作，不但和声与音响呈现精彩层次，视觉上也相当清楚，把钢琴当成管弦乐。此外我也总感觉，德彪西有些绝妙的和声设计，很可能直接来自手指放在键盘上所生的灵感。比方说《前奏曲》第

二册的《雾》（*Brouillards*）、《仙女是杰出的舞者》（*Les fées sont d'exquises danseuses*）和《烟火》，那种黑白键混合出的声响效果。德彪西可能先有和声想法再写下音符，也可能先是手在键盘上摸索，再把所得声响写成乐曲，两者互相影响。

焦：我们也可从李斯特晚期作品，或是他如何修改（或授权学生修改）自己早期作品，发现类似处理。德彪西是否也是如此？

巴：正是！比方说《为钢琴而作》（*Pour le piano*）组曲的第二乐章《萨拉邦德舞曲》。它原本是《被遗忘的意象》的第二曲。比较前后两版，就会发现德彪西更动不少和弦与力度对比。但最有趣之处，或许在于没有更动和弦，却更动演奏那个和弦的左右手分配。不同编排造成的不同效果，例如拇指位置的安排，或者交叉手的处理，都反映德彪西的老练经验与对钢琴语法的精深认识。所以即使和声非常前进，概念愈来愈新颖，德彪西的钢琴曲还是很“合手”，对身体在键盘上的运用很有心得。

焦：您演奏的德彪西，色彩和强弱对比都强过刻板印象中的德彪西演奏。但德彪西也说过他追求“无槌之音”的钢琴演奏。您怎么想呢？

巴：“刻板印象”不见得错，因为每位杰出作曲家都有易于辨认的独有风格。但我们必须谨记，风格只是大概。伟大作曲家在创作中展现丰富多元的世界，我们不能一概而论。回到你的问题，我的解答是“请回到乐谱”。从文献中我的确可以想象德彪西自己的演奏必定非常优雅洗练，具有高度歌唱性和良好音质，但他的演奏并不等同他在乐谱上的指示。他在所有钢琴独奏中只写过一次“pppp”（较极弱音更弱），“ppp”（极弱音）出现稍多，但绝无大家想象的多。相反，他写了许多“fff”（最强奏），“ff”（强奏）和“sf”（突强）也用得很多，多到超过一般人的印象。如果看表情指示，德彪西更常写下“暴力地”。身为演奏者，我们怎能只凭刻板印象，而无视谱上的指示？

焦：就像肖邦的演奏音量也较为节制，他也偏爱在小型沙龙而非音乐厅演奏，但他所写的情感与强弱指示却幅度宽阔。

巴：好的画家要运用所有能用的颜色作画。他可以仅用少数色彩完成一幅作品，却不能以此绘制他的所有作品。德彪西作品乐念丰富，探索各种极限，钢琴家必须扩展极强与极弱的差距，才能适当表现。我非常强调，德彪西必须放在宽广的表现光谱下演奏。情感、色彩、对比、

音量等，都必须更立体、更鲜明、更强烈，不能只是用淡色轻描，像许多莫奈优美的绘画。德彪西可以轻柔，但如果必要，你也要出拳头。我不会忽视他本人的演奏风格；如何表现强烈音量对比但避免敲击声，兼具音乐的呼吸，这实在不容易，但这正是钢琴家该努力的方向。决不能只是为了怕声音不好听，就演奏地小心翼翼或柔若无骨。

焦：即使如此，我想演奏德彪西还是有其表现界线，超过就丧失风格。您认为这个界线，或说诠释他的真正难处，究竟为何？

巴：我想是节奏。他的节奏并不容易，特别是混合节奏。他又透过和声与句法告诉你，他的音乐绝对不能僵硬。比方说《意象集》第一册的《动》，很多人弹成练习曲，音乐完全死了。这是很严重的错误。一方面要精准，一方面却必须自由，就这点而言，德彪西和肖邦确实很像，只能容许一个较窄的表现空间，拿捏不好就会失当。当然，我必须重申他作品中精妙的声响层次。像《前奏曲》第二册的《月光楼台》（*La terrasse des audiences du clair de lune*），如果仔细分析，就会发现其实有五个声部。演奏德彪西，音乐家的思考、耳朵、手指必须非常敏锐，才能呈现作曲家在乐谱上的要求。

焦：德彪西不喜欢被称作“印象派”，而他深受象征主义影响，您觉得我们可以因此将他称为“象征主义作曲家”吗？

巴：德彪西总是为幻想、诡异、超自然的世界着迷，对爱伦坡的喜爱就是一例。他的确喜爱象征主义文学，马拉美（Stéphane Mallarmé，1842—1898）、魏尔伦（Paul Verlaine，1844—1896）、梅特林克（Maurice Maeterlinck，1862—1949）等都是他的写作题材。我也认为，从他作品中的音符配置、动机设计到乐曲结构，常常都有象征意涵。然而除非是他的歌剧或歌曲，音乐明确对应文字的作品，我想我还是会让音乐归音乐，文字归文字。对于魏尔伦的《月光》，德彪西写了歌曲，还谱了两次，也写下《贝加摩舞曲组曲》，而这三者相当不同。我想这说明了音乐之所以为音乐的奥妙。德彪西音乐里确实有很多“密码”和“暗语”，模糊暧昧，选择不把话说明，也难有明确解释，但正是这种神秘，让人向往着迷。他虽然神秘，却也仍然人性化，非常真实。若能用心去听，定能感受到他的伟大艺术。德彪西不喜欢被归入“印象主义”，我想他也不会喜欢被归入“象征主义”——他就是德彪西。

焦：您在2008年录制的德彪西《练习曲》（*Chandos*）和先前录音（*Canyon*）相当不同，而我听您在2012年和2015年的演奏也和2008年的

录音不同。可否谈谈您对这部作品的思考进程？

巴：《练习曲》是德彪西晚期最“大型”的钢琴音乐，即使每曲篇幅还是不长。这些作品充满精细的小素材，如马赛克拼图，组织极为巧妙，逻辑思考周延，以致听到最后都能予人完整感与大结构。我对这部作品的心得，很多来自于演奏《游戏》的经验。随着技巧愈来愈精熟，我不断增加管弦乐原曲里的细节，也愈来愈见到《游戏》和《练习曲》的互通之处。《练习曲》最让我着迷的，除了结构精妙，还有对声响位置与空间感的思考。比方说德彪西可在一个小号声响般的和弦上写“好似自远方传来”，接下来写“更远”“又更远”。妙的是谱上强弱记号并没改变，表示这不是单纯弹成渐弱，而是要给听众“愈来愈远”的感觉。声响空间试验一直都有，但要在不改变乐器位置的情况下以单一乐器表现空间感变化，这就非常特别了。

焦：您如何看这两部作品中的情感表现？很多人觉得它们抽象，可是我愈听愈觉得具体，《为对峙音响而作》（*Pour les sonorités opposées*）就像是对于第一次世界大战的伤感，和此时另一作品《英雄摇篮曲》（*Berceuse Heroique*）很接近，或许也反映了作曲家不断恶化的身体状况。

巴：我同意，但我们还是不能忘记，音乐可以独立于其历史时空存在，演奏者和聆赏者可以有自己的解读。此外，一般讨论到乐曲结构，我们倾向认为那是思考的成果，呈现作曲家的智性成就。可是近年来我愈来愈认为，作品的结构，其实创造了它的情感。拉威尔曾说过一句很妙的话：“我已经写好了我的钢琴三重奏，我只需要为它找到曲调。”他在说这句话的时候已经设计好整首曲子，所需要做的，只是把旋律填进去，就像画家打好轮廓后再添上色彩一样。《波莱罗》就是最好的例子。我无意贬低拉威尔在此曲的旋律与节奏成就——那确实惊人——但任何类似旋律放到这样一个不断重复又逐渐渐强的结构，最后都会予人类似的情感效果。我相信演奏者对乐曲结构愈熟稔，就愈能表现出贴切的情感。

焦：既然谈到拉威尔，我很好奇您从他钢琴曲的管弦乐版中，得出什么心得？

巴：一首钢琴曲如果被作曲家本人改编成管弦乐，我认为这预设了作曲家认为，此曲的节奏与速度弹性，应该不会太大。乐团众人所能表现的弹性速度，绝对不能和一位演奏者相比。如果弹性速度对该曲至为

重要，例如肖邦玛祖卡舞曲，那它就不应被改成管弦乐。拉威尔改编成管弦乐的钢琴曲不少，比对乐团版和钢琴版，我更相信他就是不要钢琴家以过多弹性速度演奏这些作品。另外，我们也该反过来想，哪些作品拉威尔没有改成管弦乐，以及原因为何。比方说《夜之幽灵》：拉威尔没改管弦乐版，此曲也是他所有钢琴作品中，唯一没给节拍器指示的作品。我认为这表示对作曲家而言，此曲就是一首钢琴曲，完完全全为钢琴而写。

焦：我们应该照单全收拉威尔所给的节拍器速度指示吗？

巴：布列兹曾说，谱上标示节拍器速度，只对第一小节有用，有时甚至还没用。作曲家给这些指示时几乎都还没听过演出，所想象的和实际所听，很可能大不相同。然而拉威尔是位深思熟虑，对自己作品想得极其仔细的作曲家，他也非常要求他的作品以一定的速度演奏。我觉得他给的速度很有道理，稍快或稍慢都可能让乐曲失色，因此我总是努力执行。

焦：但我们是否可以用当代的感觉去“更新”这些指示呢？比方说，我发现大家弹他的《G大调钢琴协奏曲》，第二乐章有愈来愈慢的倾向，至少比他监制，由玛格丽特·隆演奏的版本要慢得多。此外，我非常喜爱您录制的海顿钢琴协奏曲，其中F大调那首第二乐章，您在华彩乐段加了具爵士乐风味的和声，不但优美，更可和我们这个时代的听众共鸣，效果或许比演奏完全以海顿风格谱写的华彩乐段更好。

巴：一派演奏者觉得自己是作曲家的仆人，要忠实执行谱上所有指示；一派认为自己在乐曲上所花的心血可能比作曲家更多，应当有资格提出累积长期经验后的调整。我对两派都保持敬意，只能说作曲家写作风格不一，必须以个案讨论。至于海顿，我录音时努力呈现那个时代的演奏风格——我弹了所有反复乐段，尽可能装饰旋律，也亲自谱写华彩乐段。但既然华彩乐段是作曲家给演奏者的自由空间，这个第二乐章本质上又是一首歌调，我想我可以忠于我的情感和思考，给予更自由的表现。我成长的时代正是融合派爵士乐（Jazz fusion）当道，那些声响也是我的音乐养分，成为我的一部分。当我觉得这段刚好可以用到这些和声，我就很自然地将其弹入华彩乐段。但我不会每次都这样做，一切仍要看乐曲以及我的感受而定。

焦：您刚才提到合作过的许多作曲家，可否多聊聊您的心得？

巴：诠释者不一定要有作曲家的技巧和写作经验，但必须要有作为作曲家的潜能，以作曲家的头脑思考，才可能有能力就乐曲最初的灵感素材再行创造。然而谱上充满众多信息，演奏者可能会迷失其间。如能和作曲家请教他们的作品，就可知道孰轻孰重。我和斯托克豪森学他的《第九号钢琴作品》（*Klavierstücke*，No.9），他就要求时间的绝对准确。我和布列兹学其《第一钢琴奏鸣曲》，第二乐章我原本希望尽可能弹得准确，所以速度没有谱上要求的快。布列兹一听就说“不行！你要弹得很快！非常快！”原来这一段他不在乎每个音是否都清楚，最重要的是速度和技巧展现，特别是演奏者双手飞舞的姿势。这是我之前没想到的。

焦：说到姿势，此曲很多地方要求双手交叉或交叠，您是否会重新安排左右手所负责的音？

巴：视情况而定。我改了很多，但都是一闪即过，听众也看不太出来的地方。如果动作有其意义也确实可行，我就不会更动。比方说韦伯恩《钢琴变奏曲》第二乐章，贝多芬第二十九号《槌子钢琴奏鸣曲》第四乐章赋格接近结束时的双手交叉，或普罗科菲耶夫《第二钢琴协奏曲》第四乐章开头的大幅度跳跃，这些都很难，但动作都很有象征意义，因此我都予以保留。不过布列兹此曲并非如此。在不影响音乐意义下，我选择较可弹的方式演奏。

焦：此曲拍子算法也令人迷惑，我始终搞不懂。

巴：这正是关键难处。布列兹说，那些非常复杂的节奏必须以具弹性速度与表情自由的方式演奏，无论那多么难弹！曲中拍子不断变化，但谱上只用小节线区隔，却不写明拍号，这究竟为什么？我仔细研究，发现如果打破小节线而依照乐句群组划分，那就可以列出12/8和3/8的规律，表示小节线区隔只是障眼法。我把我的“译码”告诉布列兹，问他可否这样弹，他说：“可以，但别弹出重音。”——可见他不希望听众也破解出这个规律！

焦：布列兹《第二钢琴奏鸣曲》可以对应到贝多芬《槌子钢琴奏鸣曲》，那第一号是否也和贝多芬有关系？

巴：布列兹告诉我他是以贝多芬《第二十四钢琴奏鸣曲》做第一号的模板。我觉得很有趣，因为经此一说，我真能从中看出关联，以及布列兹如何提出自己的想法，那种想写从未写过的音乐的雄心壮志。年轻

时的贝多芬也有这样的企图。

焦：不过布列兹说得很隐讳。他常把自己的作曲技法藏起来，好像技法一旦被看清楚，他的秘密就会公诸于世。他是怎么样的人呢？

巴：那天我和布列兹讨论完这首奏鸣曲后又聊了一小时。我只录了讨论前半，而这是我极大的遗憾，因为他说了好多对其他作曲家和作品的观点，说他多么喜爱《伊比利亚》，多么喜爱李斯特的某些作品！之后我们一起去搭地铁，告别时他和我握手，郑重地说了谢谢——你没有听错，他给我上了一堂课，分文未收，还和我说谢谢！我有位年轻指挥家朋友，对《春之祭》有很多疑问，想请教布列兹。布列兹一样和他约了时间，花了三小时把此曲讲一遍，包括哪边该打几拍这种很实际的技术指导。之后，布列兹分文未收，告别时和这位后辈握手，说谢谢。很多人觉得布列兹难以亲近，事实上完全相反！我曾和他一起演出，音乐会后亲眼看他在后台和每一位工作人员道谢，甚至爬上顶楼，就为了和灯光师握手。布列兹是这样的人啊！

焦：这真是不容易。那欧哈纳呢？您首演了他的《练习曲》全集，可否谈谈其写作和这部作品？

巴：欧哈纳总是从三个源头回溯他的作品：德彪西和拉威尔，非洲音乐（包括爵士乐）和西班牙民间音乐。他的《练习曲》在某种程度上是想补完德彪西所没写的。德彪西有三度、四度、六度、八度练习曲，于是他写了二度、七度、九度。它们为钢琴家提供极佳的训练。他最后两首练习曲是为钢琴和打击乐器而作，第十一号是钢琴和金属乐器，包括锣、电颤琴（vibraphone）、钹等，非常精彩。他的《钢琴协奏曲》也很精彩。欧哈纳原本想写一首左手钢琴协奏曲给我，很可惜因他过世而未实现。论写作技巧，欧哈纳不够精确，所以和他本人请益格外重要。好几次我以为我弹的是他所要的效果，他却表示不是。透过他的说明，我发现他的确把他想要的写在谱上，只是我没能第一眼就看见——但他的写法也实在让人难以一目了然。很多作曲家都有这个问题，像是舒伯特和雅纳切克，我真希望能在梦里和这两位请教，因为有时我实在不知道他们究竟想强调什么。相形之下，贝多芬、李斯特、拉威尔等人的作品就极为清楚，演奏者可以立即了解他们的想法。

焦：您演奏并录制非常多的德奥作品。身为法国音乐家，诠释德国作品是否真有冲突？

巴：这可分成诠释风格和音乐理解两个层面来看。就我个人经验，如果说法国钢琴教育有何缺乏之处，大概就是对古典乐派乐句的处理，也就是德奥句法。不是说我们不弹德国作品，而是学校没有教我们德式句法，特别是说话和断句方式。德奥古典乐派作品，一乐句多半由两段短段和一段长段组成。可是在法国，多数人只是看成一长句——就乐谱而言没错，就乐句而言却是错的。但如果断成前后两句，那也不是应有的做法，因为那长句是表达原句的转向，就如伯恩斯坦在“青少年音乐会”中“一、二，走”（one, two, and GO）的比喻。所以演奏德奥古典作品，标点要给得明确肯定，但乐句必须连接，不能破坏大旋律的句法，这在慢板尤其重要。在海顿作品中，由于素材很少，乐曲鲜少超过三声部，句法更成了关键，丝毫马虎不得。就音乐理解而言，身为法国人，我觉得勃拉姆斯最难理解。这或许也因为勃拉姆斯是最德国的作曲家。我不是很能了解他音乐的流动与概念，甚至结尾——布列兹说一部作品最重要的就是开头和结尾，而我完全不了解他《第二钢琴协奏曲》的结尾，不知道为何会以这种方式结束。他的一些室内乐对我而言也太交响化、太厚重了。不过我倒是非常喜爱勃拉姆斯的晚年钢琴作品，那真是无懈可击。

焦：吕绍嘉在汉诺威歌剧院指挥《佩利亚斯与梅丽桑德》的经验，正好是很好的对比。之前汉诺威大概有五十年没演过这部歌剧。在第一次排练后，吕绍嘉发现团员根本不知道自己在演奏什么。不过也因为如此，当他借由一次次排练教导乐团，最后更以该剧远征维也纳与爱丁堡音乐节，那种“从零到一百”的成就感，是无可比拟的满足与喜悦。

巴：而勃拉姆斯正是从这个地区长大的！我想北德与巴黎之间，的确有远超过地理距离的隔阂，而我仍在期待某人或某个录音能够“点醒”我，让我了解勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》的结尾。

焦：那么您是如何学习处理德奥句法的呢？

巴：我必须感谢内子娜梅姿（Andrea Nemecz）。她是非常好的钢琴家，自幼即在布达佩斯深具德奥传统的李斯特音乐学院学习，后来更在维也纳音乐学院和韦伯（Dieter Weber，1931—1976）学习，她的莫扎特弹得像天使一样。我们在1982年于西班牙的帕摩拉·欧席亚比赛（Paloma O'Shea Competition）中相遇，现在我们有两个可爱的女儿。

焦：匈牙利的确有非常深厚的德奥传统。

巴：她当年是库尔塔克的学生，和他学舒伯特《a小调钢琴奏鸣曲》（D 784），光是第一乐章前八小节，就上了整整半年！整整半年，她都没弹超过第九小节，而库尔塔克还是不满意！但有趣的是我内人说，她那年虽只练了开头一句，所学到的舒伯特却比任何人教的都多！说到库尔塔克，柯奇什邀请我在他八十大寿音乐会上演奏他的两首钢琴协奏曲。他对其中一首一开始的三个升F连奏始终不满意——“太大声……太快……太小声……不够清楚……太慢……不平均！”啊！我立刻想到我内人当年和他学舒伯特的故事。这也让我知道，我该高兴库尔塔克在收到我的海顿钢琴奏鸣曲录音后，曾经很详细地告诉我他非常喜爱……其中一首。我心里冒出一个声音说：“你知道这代表什么吗？库尔塔克，一位从来没有对任何事满意的人，居然会对一整首奏鸣曲的演奏都很满意，这是多么大的肯定呀！”

焦：您对巴托克非常有研究，也演奏库尔塔克，这和您妻子有关吗？

巴：是的，但我不会说只有匈牙利人或和匈牙利人结婚的人，才能演奏好巴托克。但身为之前和匈牙利并无接触的法国人，如果没有内子让我沉浸于匈牙利语的环境中（我的女儿都能说流利的匈牙利语），我演奏的巴托克绝不会是现在的样子。巴托克的音乐大量取材于民间音乐，民间音乐又和语言高度相关。匈牙利语的节奏、韵律、语气、重音等，都可对应到巴托克的音乐。特别是很多乐句他不会特别标出重音，但如果你能说匈牙利语，就会知道该如何处理。库尔塔克的作品在这点上和巴托克相同。事实上我曾对他说：“如果巴托克还在世，他的曲子大概就会写得和你一样。”库尔塔克也同意我的看法。我不觉得库尔塔克是非常前卫的作曲家，他的音乐语言其实非常古典，也常回到古典风格。

焦：您所演奏的音乐幅度甚广，我很好奇您有没有不喜欢的作曲家。

巴：嗯……老实说，我认为肖斯塔科维奇是严重过誉了。我对他的作品提不起兴趣，受不了他在简单旋律下又配上极单纯节奏的写作手法。他那种直上直下的情感发展，让身为听者的我觉得像是被绑架，更不用说他的作品内容又极为狭窄，总和政治脱离不了关系。我承认他是很好的作曲家，作品也非常有效果，只是我觉得他实在没有大家说得那么伟大。在我没有改变想法之前，我不会去演奏他的作品，反正他已有足够的支持者了。

焦：您有没有特别喜爱的钢琴家？

巴：我非常崇拜古尔达。不只他的莫扎特、贝多芬、舒伯特，他的德彪西和拉威尔也一样令人信服。很少钢琴家能像他一样让我觉得自己正面对真理，觉得他演奏出绝对真实正确的诠释，完全就是作曲家要的。古尔达正是能以作曲家的头脑思考，有能力就乐曲最初的灵感素材再行创造的钢琴家。我也深深佩服波里尼的清晰冷静和高度智力，还有古尔德的惊人精准……不过说到最喜爱，我以一个亲眼目睹的故事来告诉你我最景仰的钢琴家是谁。首先，我先问你三个问题。你曾经在音乐会现场感动到流眼泪吗？

焦：当然。

巴：但你可以想象，在一场音乐会中——还不是特别的音乐会，只是一般的音乐会——全场观众都深受感动，还在同一个地方大家一起掉眼泪吗？

焦：我可以想象，虽然这有点难以置信。

巴：那么你能够继续想象，当年被感动的两位听众，在三十年后回想起这场音乐会，竟然又掉下眼泪吗？

焦：这就太不可思议了！

巴：我有次听了查哈里亚斯（Christian Zacharias，1950—）的贝多芬五首钢琴协奏曲之夜，音乐会后和他与乐团首席施图勒（Gyula Stuller）一起吃宵夜。施图勒也是匈牙利人，问我内子还记不记得三十年前，他们在布达佩斯见证的一场音乐会。“那位钢琴家当时演奏贝多芬《第七钢琴奏鸣曲》。他的第二乐章弹得出神入化，音乐在他指下宛如人生，带领全场听众一起经历最深刻的情感。那乐章结束后是一段绝对的静默，充满音乐的沉默……而当钢琴家开始弹第三乐章的小步舞曲，他的歌唱宛如天堂般轻盈温暖——刹那间，全场听众紧绷的情感在那一刻全然释放，大家竟同声一哭……”说到这里，施图勒停了下来……想到这场难忘的儿时音乐会，又一次，他和我内人竟然又再度掉了眼泪！若不是我亲眼看到他们的泪水，我也真的难以相信一场演奏可以有这样伟大的力量。你猜得到那位创造奇迹的钢琴家是谁吗？

焦：在这种情境下，我心里只有一个名字——里赫特。

巴：太好了！完全正确！我想我不用继续说我对里赫特的感想了吧！这让我再一次了解，音乐是时间，而非声音。如果没有那两乐章中的静默，就没有这种音乐力量。

焦：回顾您所接受的音乐教育和现今做比对，您认为现代最大的问题是什么？

巴：我想现在生活中堪称灾难的一件事，就是不在乎听什么和怎么听。我们对吃什么很挑剔，对穿什么很关心，却对我们听什么不重视。比如说我们正在餐厅之中，而在这过去的两小时里，餐厅不间断地播放音乐营造气氛。就刚刚播过的音乐而言，我们“听而不闻”地对待了巴托克《第三钢琴协奏曲》、莫扎特《第四十交响曲》、贝多芬《第五交响曲》等作品。但是，我们真的能够以这种轻忽的态度来面对这些经典吗？在音乐泛滥的环境下，我们被教育成听（hear），但不认真听（listen to）。这种环境对音乐的杀伤力实远超过一般人的想象。我认为从幼儿开始，我们就应该被教育“如何认真听”，知道“聆听”是怎么一回事。

在我小时候，梅斯有非常重要的当代音乐节，其中有教育节目，活动之一是请当代作曲家向听众介绍他们的作品。有次主办单位请到斯托克豪森为六百多名儿童介绍音乐。我永远忘不了，即使听众是吵闹的小孩，他仍然讲非常严肃的话。“别把耳朵当成垃圾！如果我们能够积极地聆听，听到乐曲中的各种声部、线条、结构，我们可以变得更聪明。我们听得愈深入详细，我们也就愈聪明。然而，这种聆听能力需要训练，我们也要有聆听的观念。”刹那间，所有的孩子都安静了。很遗憾，现在日常生活教我们的却正是相反，音乐被当成家具，被随意对待，人们来音乐会往往也不认真听，把音乐演出当成消费。我当然不会天真到相信每个人都能欣赏勋伯格《室内交响曲》（*Kammersymphonie*）或布列兹《第一钢琴奏鸣曲》——连作为专业音乐家的我，都得花上一年才能了解。但对于这些人类艺术的极致成就，我认为我们在心态上必须认真对待：要谦逊以对，要积极聆听，而不是自我堕落地弱化欣赏能力。

焦：我想也就是这种态度让古典音乐没落，听众也对现代音乐缺乏兴趣，因为他们不知道如何去听，也缺乏听的观念。

巴：但我不灰心。没有一个时代能像现在一样，有这么多不同风格的作曲家与流派。只要音乐家还有创造力，音乐就是活的！我相信有这

么多新写作方法与音乐素材，音乐创作会不断进步。不过，我也不认为当代音乐会突然成为大热门，历史上也几乎不曾出现这种事。如何让人们对自己所听感到好奇，如何完全打开大脑去聆听，如何让人们了解我们可从聆赏中提升自己、丰富自己，这可是非常大的课题，够你在钢琴家访问录后写出另一本大书了！

焦：啊，希望我们都能更认真对待自己的耳朵，品味探究声音与时间的音乐艺术。最后我想请问，您在2013—2014乐季弹了二十四首不同的协奏曲，这究竟是如何做到的？

巴：这都是录音计划和演出行程需求，我也是不得已呀！就像我的偶像里赫特，我不是那种一个乐季只想专注于一两套曲目与二三首协奏曲的钢琴家，总希望能演奏多样的作品，享受触类旁通的惊喜。不过经过这个乐季的震撼教育，我也该适可而止了。为了准备录音和音乐会，我现在一天得练八到九小时，常常音乐会完也得回琴房练习。我仍然乐在其中，希望能够完成所有计划，持续探索更缤纷灿烂的音乐世界。

特鲁尔

Natalia Troull，1956—



1956年生于圣彼得堡，特鲁尔（也有转译为Trull的西欧字母拼法）在中央音乐学校学习钢琴，后至莫斯科音乐学院和扎克与沃斯克森斯基（Mikhal Voskresensky，1935—）学习，研究所阶段则于圣彼得堡音乐学院和克拉夫琴科学习。她曾获1983年贝尔格莱德钢琴大赛冠军，1986年于柴科夫斯基大赛大放异彩，获得银牌。1993年则于蒙地卡罗钢

琴名家大赛（Piano Masters Competition in Monte-Carlo）赢得大奖。特鲁尔技术精湛，音色深厚美丽，诠释思考鞭辟入里，不只擅长俄国与德国作品，莫扎特与德彪西也有出色成就，现为莫斯科音乐学院钢琴教授。

关键字：圣彼得堡 录音 读谱 莫扎特钢琴协奏曲 巴洛克音乐 戈鲁伯夫斯卡雅技巧训练 扎克 沃斯克森斯基 克拉夫琴科 柴科夫斯基大赛（1986年） 普罗科菲耶夫（钢琴奏鸣曲、音乐风格） 肖斯塔科维奇 德彪西《练习曲》 费舍尔 阿劳 尼尔森 李斯特改编舒伯特歌曲 歌唱性 爱

访谈时间、地点：2017年10月，东京

焦元溥（以下简称“焦”）：您怎么开始学习钢琴的？

特鲁尔（以下简称“特”）：那是家母的意思，不是我的意思（笑）。我学钢琴很容易，很能弹，但小时候并不想学，因为那意味着没有童年，得花大量时间练习。

焦：那时圣彼得堡的音乐学习如何？

特：还是非常好。圣彼得堡有很好的幼儿教育，教学很细腻用心，也还有受人敬重的钢琴名家，例如佩雷尔曼。他有深不可测的丰厚知识，像是人间传奇一样持续教导后进。

焦：当年索夫罗尼茨基和尤金娜自圣彼得堡音乐学院毕业的时候，两人都弹李斯特《奏鸣曲》，据说是轰动全城的大事。在您小时候，圣彼得堡的音乐氛围如何？大家还记得这些传奇名字吗？

特：当然，而且那时在圣彼得堡，录音并不普遍，我们要听音乐，就去音乐会。家母很爱音乐，总不错过任何重要演出，也都带我一起，所以我从小就听过各式各样的演出，见识过那样的文化氛围：人们从现场演奏认识音乐，由活生生的音乐家演奏，许多作品也因此和那些音乐艺术家的举止风采合而为一，成为心里的永恒印记。如此环境也更鼓励演奏家发展个人特色。当听众看过这些人，看过这些演出，音乐就不会只是消费，而是生活与人生的一部分。

焦：这也表示你们学习乐曲，几乎都是从乐谱？

特：这正是关键，因为我们也不可能等人演奏完才去学。小时候老师听我演奏完，会说："咦，这个地方为何没把圆滑奏弹出来？那里有一个断奏，你也没注意到。乐谱只是符号啊！你要思考，为什么这里有圆滑奏，那里有断奏？用你的想象力！"后来好不容易，我听到科尔托的唱片，大为惊叹。老师也说："你知道为什么他弹得那么美妙吗？因为他小时候根本没有录音。科尔托只有乐谱，只能靠自己想象。"当然，这想象也不是瞎想。老师早早教给我们该有的乐理知识，音乐写作的规则，而我们根据这些规则，思考为何作曲家会这样写。如果一首曲子看不明白，就看好几首。比方说我对肖邦某曲某处有疑惑，我就找肖邦其他作品来研究比较，从此了解他的音乐语言。

焦：这样学习似慢实快。

特：是的，掌握根本，接下来做什么都容易，也能举一反三，早早建立自己的独立思考。现在学生认识作品，第一件事不是找谱，而是开YouTube，也不知道自己听的是什么演出，演出者是否可信赖。甚至现在也不好好听，不用好的播音设备，用电脑听就可以——唉，学音乐的人，如果能满意这样的声音，那还能追求什么呢？

焦：圣彼得堡的音乐教育，和莫斯科的有所不同吗？

特：的确有。圣彼得堡的音乐教育，基本是德国学派。老师花非常多心力教导维也纳古典乐派的曲目与知识，要学生必须深刻理解德奥音乐的句法，也非常注重句法清晰。莫斯科当然也注重，但放更多心力在柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫协奏曲等"战马"，演奏要光彩焕发，要有舞台效果，讲究灿烂的外形。圣彼得堡更注重内在，音乐要深刻而非华丽。

焦：俄国钢琴家一般而言对莫扎特较少着墨，但您的莫扎特钢琴协奏曲非常精彩，可否谈谈您的秘诀？

特：其实就是要把这些协奏曲看成歌剧，也要研究莫扎特的歌剧。许多人的莫扎特很死板，甚至守着一些古怪教条，像是不用踏瓣——请问，如果不把声调语韵弹出来，钢琴有可能唱歌吗？踏瓣当然是塑造声调与歌唱性的重要工具。如果钢琴不会唱歌，演奏就不可能像歌剧，莫扎特的钢琴协奏曲也就死了。此外，我比较这些协奏曲的不同版本，发现有些句法各版差异很大。乍看之下无所适从，但若能以歌剧的角度思考，就能迎刃而解，也能表现出合乎莫扎特风格但又属于自己的句法。

焦：那巴洛克音乐呢？圣彼得堡应该是俄国唯一具有巴洛克音乐传统与教学的地方。

特：你还真问对人了，因为家母正是俄国巴洛克音乐大师，戈鲁伯夫斯卡雅的学生。也因如此，我有机会和戈鲁伯夫斯卡雅学习巴赫与斯卡拉蒂等作曲家。那时她已非常老迈，但仍有清晰的头脑与耳朵，用悦耳的语调讲解作品里的主题变化与强调方式。莫斯科就没有巴洛克音乐的知识，你听里赫特演奏的巴赫《前奏曲与赋格》就知道了。里赫特当然是里赫特，了不起的大钢琴家，但他的巴赫实在缺乏巴洛克音乐的知识。

焦：那技巧训练呢？

特：对我而言，技巧就是音乐，音乐就是技巧，两者不该分开讨论。但话虽如此，以前学校还是要求非常严格，甚至可说是严苛的音阶演奏。我们每天都要练音阶，要能以各种速度演奏，要快速光辉，要渐快渐慢，上下来回不断练。当然也要练琶音，在最少踏瓣辅助下弹出具有圆滑奏的琶音。花这么多时间练，只是为了通过考试，这简直糟透了。我当然不会忽略基本技巧的重要，但在音阶和琶音之中的东西，那真正的核心基础，实在远比音阶和琶音本身来的重要。我们也练很多练习曲，车尔尼、克莱门蒂、莫什科夫斯基（Moritz Moszkowski，1854—1925）等。圣彼得堡有项传统，就是所有钢琴学生，到了13岁一定要学和考车尔尼《托卡塔》（*Toccata in C major*，Op. 92）和韦伯《第一钢琴奏鸣曲》第四乐章《无穷动》（*PerpetuumMobile*），每个人都得学。

焦：车尔尼《托卡塔》是很难的作品啊！

特：可不是嘛！我现在有时会给我在莫斯科音乐学院的学生弹这首，但不是每个人都能练好。大概有些技术要趁手还很有弹性的时候学才行。

焦：如此技巧训练，您认为这是埃西波娃在圣彼得堡留下来的传统吗？

特：很可能，但说实话，我不相信什么传统。我相信，要有好老师、对音乐的良好理解与好学校，三者合在一起，创造出独特的氛围，才能成就出什么，单靠前人遗产并没有用。当然，有好学生也是关键，

否则客观条件再好也无以为继。但这要看时代环境与运气了。

焦：您后来如何决定要走音乐的路？

特：我小时候不是特别爱运动，但非常喜欢网球，打得很好，可说有专业水平。对小女孩而言，打网球真的比在家练音阶要有趣多了。不过有些事改变了我的爱好。我在十岁多的时候，老师给我试肖邦《摇篮曲》。这是很困难的乐曲，但我一听就着迷，觉得美妙无比！我一直练练练，练到忘了时间，忘了网球......事实上什么都忘了！也在那个时候，老师给我李斯特音乐会练习曲《森林絮语》，我也深深为它美妙的情感表达与自由度着迷......凡此种种，一点一滴影响着我。虽然我还是不喜欢整日练琴，但到了15岁，这些事件终于积累到让我觉得，我要以音乐作为我的人生。

焦：您在圣彼得堡结束中央音乐学校学业后，前往莫斯科音乐学院就读，当时为何没考虑念圣彼得堡音乐学院？

特：圣彼得堡音乐学院有很多好老师，但年纪都很大了。他们的艺术成就毋庸置疑，但能否有力气教学生，这就不得而知。圣彼得堡一直是很有文化的城市，也非常开放，和莫斯科可说是两个世界，但苏联时代因为资源都在莫斯科，所以人才也往莫斯科跑，至少比赛机会就差很多。我那时因为身边的人都这样说，加上很想离家独立生活，也就决定去莫斯科。

焦：圣彼得堡音乐学院以前有辉煌的作曲传承，但在苏联时代也消失了。

特：对于作曲我不方便多说，但这和大环境更有关，因为实在没有发展可能。在苏联，作曲家能找到的工作，差不多就是在电影里写些背景音乐，改编一些曲子，这真的值得为此念五年音乐系吗？

焦：可否说说您在莫斯科的学习？

特：我最先和扎克学。他那时身体很不好，没办法都有精神上课。但当他状况好的时候，那仍是非常认真仔细的老师。比方说他教我贝多芬《第四钢琴协奏曲》，所有细节一丝不苟；哪里音阶不平均，就练上二十次，非得要达到他满意的水平不可。扎克过世之后，我成为沃斯克森斯基的学生，我只能说他是我遇过最了不起的老师。他是钢琴演奏大

师，又有绝对清楚的思考，更是天生的老师，完全知道要和学生说什么、怎么说、何时说。他知道你要改进什么，每次会告诉你不同的事项，让你循序渐进达到理想。判断之准与智慧之高，令人叹为观止。

焦：但出于什么原因，您又回圣彼得堡念研究所呢？

特：因为莫斯科音乐学院研究生名额有限。作为来自圣彼得堡的学生，没有名额给我，我只能回去。家母认识克拉夫琴科；她那时刚好从基辅回圣彼得堡教，家母就把我介绍给她，她也同意收我。一开始我非常不习惯，觉得她远远不如沃斯克森斯基，并不信服。后来我才了解，他们各有所长，只是不同。克拉夫琴科有极其丰富的教学经验，也有敏锐直觉。当她打断我的演奏，可能是逻辑不对，可能道理不通，总之那里必然有问题。她人非常好，个性风趣也迷人，对学生又极为付出——她真的知道如何帮学生准备比赛！在参加柴科夫斯基大赛前，她为我在俄国各地安排了许多演出，而她陪着我去每一场演出，就每场的准备与演奏做分析和批评，告诉我该如何改进。我从来没有遇过这样的老师，而我可以说，她是为了学生才这样做，为所有学生都是如此，而不是为自己的名声。

焦：直到现在，很多人还是为您抱不平，觉得您该是1986年柴科夫斯基大赛的冠军。您在准决赛演奏的舒伯特和《彼得鲁什卡三乐章》一直为人津津乐道，决赛的演奏也没话说。

特：很感谢你的称赞。就我所知，这是非常政治的决定，但不是针对我，也不是针对首奖得主道格拉斯，而是那届比赛就是要把冠军颁给外国人，而且只能一人独得，这样西方世界对柴科夫斯基大赛才会继续感兴趣。毕竟，之前已经有太多届首奖都是苏联音乐家，或出现苏联和西方音乐家共获首奖的结果。

焦：很可惜结果是这样。

特：其实道格拉斯（Barry Douglas，1960—）不无才华，比赛前也和马里宁上了将近一年的课。马里宁很会准备比赛，把他磨得很好，但比赛后他自己学的作品就不成功，光环很快消退。这也是很无奈的事。

焦：您录制的拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》非常精彩，音乐表现一气呵成。

特：你真的可以把那份录音当成现场演奏，因为我总共只有四小时能用。那时我没什么录音经验：第一乐章第一主题我录了五次，我选了第五次，录音出版前却没检查，出版后才发现唱片公司还是选了第一次。大家如果觉得开头弹得很奇怪，还请千万包涵！

焦：您怎么会想录普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲全集呢？是否对他有所偏爱？

特：我的确非常喜爱他，但这套全集是来自日本唱片公司的邀约。我之前只弹过三首，为了录音得在一年内学好其他六首。不过我很乐意，我想成果也不坏。我最爱第八和第九号，但后者实在鲜少为人演奏，这真的很可惜。

焦：第四和第五号也很少人演奏。

特：我也非常喜欢第四号。它的终乐章是普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中最难的终曲，比第八号的都难，真得认真练习才行。第一乐章是真正的快板，音乐要不断行进；它的个性非常特别，一方面很阴暗，一方面又像是新古典，两者奇特地混合在一起。普罗科菲耶夫曾经把第二乐章编成管弦乐，但第一乐章也完全可以管弦乐化，特别是它的发展部。第二乐章很迷人，可能是普罗科菲耶夫自己的最爱。在圣彼得堡有位教授告诉我，这个乐章就像是青鸟的故事：青鸟象征幸福。人们不停走过，追寻梦想，但战争让他们无法继续向前，也看不到青鸟。然后人们又继续走……我觉得这比喻真是好极了，实在就是它的意涵。

焦：您怎么看普罗科菲耶夫自己演奏的第二乐章？初听之时是否被吓到？

特：确实。在俄国，大家演奏开头通常会用一点踏瓣，但他不用，声音完全断开，是另一种效果。不过，普罗科菲耶夫的演奏常给我一种很奇妙的感觉，就是我完全能想象他以另一种方式来弹，录音中的只是一种可能。他并不经常练习，但在他最好的演奏中，琴音里真的说了好多话，不愧是顶尖高手。

焦：那《第五钢琴奏鸣曲》的第二乐章呢？这也是非常迷人但又特别的音乐。

特：这是你一定得先被它感动，对它有感觉，才能演奏好的音乐。

很多人认为这个乐章很古怪，也只是古怪。不，它远远不止于此。它像是一段芭蕾舞或皮影戏，关于强者与弱者，但到最后，弱者却比强者更强。这里的弱者并非单纯的弱，而是在受苦，像是具有温暖灵魂但突然迷失、心神不稳的人，知道如何用寥寥数语表达自己。我常说，普罗科菲耶夫所有奏鸣曲，甚至所有作品，都有一个共同元素，就是童话故事。那是俄国文化的重要根源：俄国人从小就熟知各种童话，跟随这些故事，继而创造出自己的童话，知道在烦闷的日常生活之外，心灵能有另一个世界。童话对普罗科菲耶夫尤其重要，是他的灵感来源，不了解这点根本无法表现他的作品。《第五钢琴奏鸣曲》的第一乐章就像是许多梦，第九号也是，你必须要以充满想象力的方式解梦，也必须对它们有感觉才行；当然，后者可以联系到贝多芬《第三十二钢琴奏鸣曲》的终乐章，有更多线索可比对，更容易分析。

焦：第五号的第一乐章，普罗科菲耶夫也再度展现他了不起的旋律写作。

特：我认为俄国在柴科夫斯基之后，就属普罗科菲耶夫的旋律功力最高，可惜不是很多人理解这一点，只注重他的节奏效果。他有旋律才华，更有创造独特曲调的自觉。像他的第二号钢琴协奏曲，虽然现在的版本是改写，但主题之前就有了。第一乐章第一主题那样的音乐，居然出自22岁的年轻人之手，实在不可思议。第四乐章第二主题是摇篮曲：有斯特拉文斯基《火鸟》中的摇篮曲在先，他真的非常非常努力，才能写出足以匹敌的创作，而他的确成功了。我也能从中看到拉威尔的影响，普罗科菲耶夫真是使尽全力要和这些前辈并驾齐驱。另外，此曲所有主题都是小调。这很不寻常，但也看出他的功力，真能把小调写出不同个性，不让听者厌烦。

焦：您觉得《第八号钢琴奏鸣曲》的调性（降B大调），和过去的经典有关系吗？

特：我觉得有。调性对作曲家感受的影响，应该不在绝对音高，而是之前有什么作品。在这点上，巴赫、莫扎特和贝多芬，可谓影响深远。在巴赫《b小调弥撒》之后，b小调大致就和此曲氛围连在一起。d小调在莫扎特之后，降E大调和c小调在贝多芬之后，也有了被后世作曲家沿用的意义。第八号的降B大调，我直觉想到巴赫第一号《帕蒂塔》和勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》，可以感受到其中脉络。

焦：C大调在普罗科菲耶夫之后，应该也有不一样的意义了。

特：正是。有人开玩笑说，每当普罗科菲耶夫不知道要写什么，他就以C大调来写——这还真有些道理！第六号的第二乐章就是这样，一开始是E大调，突然又在C大调上以左手带出新旋律；第九号第三乐章开始是降A大调，我们听见优美的圆舞曲、芭蕾舞会，结果下一个主题快速响亮地改变了氛围，也在C大调。当然第六号第三乐章也在C大调，那可是普罗科菲耶夫最精彩的笔法，两段优美又深刻的圆舞曲——对了，芭蕾也是普罗科菲耶夫音乐的重要素材。他许多作品都根植于芭蕾的慢板，特别是慢圆舞曲。这也是进入他音乐世界的关键。

焦：有一种说法，认为第七号第三乐章的七拍子设计，是模拟斯大林讲话。您的想法呢？

特：我不认为。斯大林对肖斯塔科维奇影响很大，但我不认为对普罗科菲耶夫也如此。这个乐章可能有很多灵感来源，也可以有很多想象，但真正重要的，是作曲家如何以这个特殊拍子和顽固音型产生能量、保持能量，最后释放能量。这是这个乐章最惊人的成就。

焦：您怎么看普罗科菲耶夫这个人？

特：我觉得他的内在并非悲剧性格，但也绝对不简单。比方说他的《第二钢琴协奏曲》和《第二钢琴奏鸣曲》《第四钢琴奏鸣曲》，都题献给他很有才华、但于1913年自杀的钢琴班同学施密特霍夫（Maximilian Schmidthof，1892—1913）。普罗科菲耶夫因为此事而感到沮丧吗？很难说，但他确实为之惊讶：这样杰出的人，说消失就消失，而且永远消失。这三首作品可能带有些伤感，但很难说作曲家深受打击或难过，反映出很不一样的情感。

焦：您也喜欢肖斯塔科维奇吗？

特：还好。我觉得他的作品放在他的时代，当然很了不起；但时移世易之后，对现代的我们而言，我就不确定了。我觉得肖斯塔科维奇属于苏联，普罗科菲耶夫属于永恒。前者的音乐我多能预测，后者的作品永远充满惊奇。不过这里说的，是被斯大林批斗后的肖斯塔科维奇。他之前的创作，例如《第一钢琴奏鸣曲》，很狂野很辛辣，甚至融合了德彪西与斯克里亚宾，是相当有意思的作品。如果肖斯塔科维奇没有被迫改变风格，真不知道能发展成什么样子。

焦：我在日本听您演奏德彪西《练习曲》，不只精彩，更有独到观

点。首先想问您，德彪西的音乐在俄国普遍吗？

特：是也不是。大家当然都知道他，但流行的就是那几首，没有深刻的认识。比方说像《练习曲》，钢琴学生顶多知道二三首，并不认识全曲集，一般大众甚至不知道德彪西有这些作品。

焦：您在研究德彪西《练习曲》的时候，会参考法国钢琴家的演奏吗？

特：不会。这不是说我不去听。我听过非常多德彪西《练习曲》的录音，自然包括许多法国钢琴家的演奏。我很喜欢弗朗索瓦——他对德彪西有独特的感受，又是极好的钢琴家。但整体而言，我觉得法国钢琴家的德彪西几乎都偏冷。我可以理解为何他们要这样弹，就是冷冷地呈现布局缜密的完美演奏。但这种完美，像是隔绝于真空之中，并没有在音乐里说出什么，演奏成了工艺品。更何况德彪西的音乐需要对声音的丰富想象，这种冷感其实又限制了想象的空间。这不是我认识的德彪西。他是相当深刻、很有趣的人，内心很温暖，有很多话要说。你读他写的信件，不难知道这些。此外，很多人觉得德彪西的晚期作品很抽象，《练习曲》尤其如此——不，我完全不这么想。它们只是没有标题，音乐里仍然都是故事。我希望在不久的将来能够录制这部作品，阐述我对它的观点。

焦：您的演奏曲目很宽广，学养也非常丰厚，我很好奇无论是从唱片还是现场，影响您最深的钢琴家有谁？

特：首先是费舍尔。他的莫扎特……我想这根本不用讨论了，简直就是神迹。拉赫玛尼诺夫和霍洛维兹在很多方面影响我很深，安达演奏的《巴托克第三钢琴协奏曲》，吉列尔斯，尤其是他的贝多芬钢琴协奏曲，也让我留下极深印象。还有阿劳，他的贝多芬《第二十九钢琴奏鸣曲》和《第三十二钢琴奏鸣曲》，给我真正的震撼，尤其在慢板乐章。第二十九号的慢板，谱上写了那么多“不用踏瓣”，但大家还是用，而阿劳真可以不用，包括充满情感的第二主题。但在他演奏中，一切又那么合理！这教给我很多。你应该不知道尼尔森（Vladimir Nielsen，1910—1998）吧？他是戈鲁伯夫斯卡雅的学生，在圣彼得堡音乐学院教了六十年，令人难以置信的杰出钢琴家，很可惜出了俄国就没人知道。我9岁听他的独奏会，肖邦《离别练习曲》句法神妙至极，完全就像人在说话。我完全呆了，回到家在钢琴上一次又一次地弹，试着模拟这不可思议的句法。

焦：您有机会弹给他听过吗？

特：有。他的舒伯特很有名，我学李斯特改编舒伯特歌曲的时候，曾弹给他指导。我才弹没几个音，他就打断我。“你看了舒伯特原作吗？”“没有，我只练了这些改编。”“你要比对原作啊！李斯特的改编有很多错误，连一些主题的音都不对，应该改过来。此外，我觉得某些地方音实在过多。这品味不是很好，我也建议你比对原作修改……”

焦：您后来也改了吗？

特：部分。我想李斯特的确没有用心比对原作；那不是他关注的焦点。但无论如何，尼尔森提醒了我，知道舒伯特原作怎么写，是绝对重要的关键，这才能真正诠释好这些改编。

焦：我有幸在台北聆赏过您演奏这些改编曲，句法与音色都有迷人歌唱性，这属于俄国传统的表现与训练吗？

特：不，这是相当个人化的演奏，而我花了非常多时间才得到这种歌唱性。这得归功于我第二任先生，他天生就有这样的句法和音色。我总是对我自己无法做到，或与我截然不同的演奏感到兴趣，也常受这样的演奏启发。我前夫虽然不能解释为何自己能弹出如此歌唱性，但他能为我示范，而我借由不断的观察、分析、学习与修正，终于也能掌握如此歌唱性的要领。

焦：在访问最后，您有没有特别想和读者分享的话？

特：我希望，我们能在音乐里找到多一点爱。现在这个世界，人们做这个做那个，爱却愈来愈少，连音乐也是；好多人的作品和演奏，都无法让人感受到爱。刚刚我们聊到德彪西《练习曲》，其中《为六度音程而作》那首，我初识时即被它震慑，尾段更是不可思议——那么私人、那么温暖，每个音都充满了爱。但如此作品并不为人所知，我们离爱愈来愈远，也愈来愈缺乏感受爱的能力。但愿我们能改变。

布朗夫曼

Yefim Bronfman，1958—



1958年4月10日生于乌兹别克首都塔什干，布朗夫曼在当地学琴，15岁移民至以色列。他17岁即和梅塔与蒙特利尔交响乐团合作，31岁于卡内基音乐厅首演并成为美国公民，名声逐渐积累，1991年更与斯特恩合作系列演出。布朗夫曼演奏曲目宽广，录音作品包括贝多芬、巴托克、肖斯塔科维奇钢琴协奏曲全集，以及普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲与协奏曲全集。他是著名的室内乐好手，也热心演奏当代作品，萨洛宁（Esa-

Pekka Salonen，1958—）更为他创作《钢琴协奏曲》，是今日美国最具代表性的钢琴家。

关键字：塔什干 敖德萨 犹太人 移民出苏联 俄国钢琴学派与文化 鲁宾斯坦 室内乐 钢琴演奏技巧 林德伯格（第二号钢琴协奏曲） 与当代作曲家合作 萨洛宁（钢琴协奏曲） 韦德曼 普罗科菲耶夫（钢琴奏鸣曲）

访谈时间、地点：2014年2月，台北；2014年11月，台北

焦：可否请先谈谈您的家庭与早期学习？我知道您在塔什干出生长大，母亲来自波兰，父亲则来自乌克兰。

布：是的，而且来自敖德萨。我想你知道那里出了好多伟大音乐家，小提琴家米尔斯坦、海飞兹、奥伊斯特拉赫，钢琴家吉列尔斯、里赫特、切尔卡斯基等，但我在乌兹别克的塔什干出生，因为家父在那里得到工作，担任当地歌剧院的首席，于是迁往乌兹别克。我最早和家母学钢琴，两年后进入塔什干的中央音乐学校。我不知道现在如何，但当时那所学校的水平还真是很高，有很多很好的老师，对学生也很照顾。我在那边待到14岁，直到1973年移民以色列为止。

焦：当初为何想移民？

布：家母是二战浩劫的幸存者。那时我的外祖父母已经移居到以色列，而家母非常想和他们团聚——她自19岁之后就没有见过他们了。不过很遗憾的，是我外婆在我们移民前就过世了，最后只见到外公。每次想到他们所经历过的悲剧，那一代犹太人所遇到的劫难，我就非常难过。我祖父母至少还活下来了，他们非常多亲友则没有如此幸运，整个家族几乎灭绝。

焦：我想那也是相当勇敢的决定。听说学校有老师，居然当着全班同学的面，指着您说你是叛国者。

布：但就在几年后，那个老师也移民出去了，哈哈哈。不过在1970年代，我们家的确属于最早从苏联移民出去的人，当然对其他人而言是很大的冲击。大家都不知道，原来人是可以离开自己国家，甚至搬到其他国家！这怎么可能呢！这当然是叛国呀！不过我其实很幸运。虽然面对不少敌意，但我毕竟没有被肢体霸凌。当我离开学校和同学朋友告别

的时候，他们全都沉默，我认为那是他们表达支持的方式。我想他们也知道，不同的时代会到来。果然，在我之后有更多犹太人移民出国，最后落脚在以色列、美国或欧洲。

焦：那时塔什干是什么样子呢？我知道那里以前有蛮大的犹太社群。

布：是的，大约五万人之多，现在就只有几千人了。塔什干那时还有不少其他族群，有亚美尼亚人、希腊人，还有被苏联带来的朝鲜人，所以真是很精彩。回想过去，塔什干真是一个好地方，景色很美，气候很好，食物可口，又有丰富文化，包括欧洲、亚洲、中东等。我小时候去过一些古城，看过好多美丽建筑，也受到很好的教育。不只音乐，那时学校的数学和物理等也教得很好。战争的魔掌没有触及塔什干，那里就像世外桃源。

焦：您觉得您在中央音乐学校的学习，算是俄国学派吗？

布：我不觉得我受到的教育非常“俄国”，进一步说，我也不确定什么是俄国钢琴学派。比方说吉列尔斯，他到现在都是我最喜爱的钢琴家。他弹贝多芬、勃拉姆斯、舒伯特等德奥曲目，我觉得那真是这些作品所能被演奏出的最高水平了。他算是俄国学派吗？我不确定。就历史而言，俄国学派来自德国学派，连涅高兹——吉列尔斯与里赫特的老师——也到德国学习过。以整体文化而言，俄国也和法国、德国和意大利来往密切，彼得大帝尤其引进法国和意大利文化，包括建筑。圣彼得堡有很多地方看起来就像佛罗伦萨，敖德萨也是，因为那是俄国皇室与贵族夏日避暑之处，所以他们从意大利请了很多建筑师盖房子。以前俄国上流社会的语言是法文，马林斯基剧院还首演了威尔第的《命运之力》（*La forza del destino*），俄国在当时而言其实非常“国际化”。当然俄国有其本土特色，但我们不能忘记俄国中的“国际”元素，而音乐，可能是最国际化的一种艺术。

焦：在您小时候，谁影响您最多？

布：我听霍洛维兹的唱片长大，他影响我很深。然而我小时候在电视上看到一场钢琴独奏会转播，那真的可说改变我一生，让我想要成为钢琴家——那是鲁宾斯坦的莫斯科全场肖邦独奏会。

焦：您之后还有机会再看那场的录像吗？如果听未剪接的版本，鲁

宾斯坦在肖邦《第二钢琴奏鸣曲》的第二乐章第一段，出现记忆失误，绕了两次都没真正找到出口。

布：是的，但他还是以那么自然不慌张的方式接到下一段。那就是他，全然大气，弹得像神一样。而且他完全没有被这个失误影响，接下来愈弹愈好，真是了不起。我很幸运，后来有机会弹给这两位听过，都是难以忘怀的回忆。

焦：可否也谈谈您之后的几位老师，像是费尔库斯尼、赛尔金和弗莱舍等人？

布：费尔库斯尼是绝佳钢琴家，有非常美的音色，是很欧洲美学，非常绅士的人。赛尔金是伟大钢琴家，教学也很用心，但他也可以非常难相处。他是我到美国后的第一位老师。我之前接受的俄国和以色列教育，和他的德国传统完全不同，所以我听不懂他的演奏，他也不理解我，对彼此而言都像是在听外国话。这是很大的文化冲击，我只能努力去学习，但我很高兴能和不同的老师学。弗莱舍帮助我很多，我也弹给阿劳等人听过，他们也给我非常好的建议，特别是阿劳，我很感谢。

焦：回顾您的演奏生涯，我发现从一开始您就热情参与室内乐，到现在也一直演奏室内乐，可否谈谈室内乐对您的启发？

布：我觉得如果和理想的伙伴一起合作，那么演奏室内乐可说是我最美妙的艺术体验。大家可以在音乐中互动交流，沟通又合作，一起享受音乐的美好。在舞台上合作，下了台也是朋友，大家一起分享、一起体会，那真的太好了。对独奏家而言，演出室内乐自然有助于和管弦乐团一起合奏。有些钢琴家弹独奏没问题，弹协奏曲就觉得别扭。这不见得是技术问题，而是不知道如何和乐团一起演奏。知道自己是大结构的一部分，并以此表现自己，和独奏是相当不同的概念。如果钢琴家曾经认真学习并演奏过勃拉姆斯的室内乐，或是柴科夫斯基的钢琴三重奏、舒曼的钢琴五重奏等作品，甚至莫扎特的钢琴四重奏，我想都必然会对演奏协奏曲大有助益。

焦：您现在的演奏相当自然，即使弹非常困难的曲子，仍然非常放松，可否谈谈您如何发展自己的技巧？

布：其实我没有怎么想技巧的事，我在乎的是音乐风格和乐曲个性——不同作品和风格要求不同的声响，贝多芬的音乐语言和斯克里亚宾

的就完全不同，根本是不同的世界，演奏者当然要做出区别。对我而言，这就是技巧，或者说这才是技巧。很多人把技巧看成是演奏快速和大声的能力，这并不正确。把德彪西一首平静缓慢的钢琴曲弹好，把音色、踏瓣、圆滑奏、乐句连接都表现好，这也需要极高技巧。我很少做纯技术练习，过了学生时代就不练音阶，因为我实在讨厌机械性的练习。既然技巧其实从音乐而来，我就针对作品做分析与练习，技巧不能离开音乐。

焦：但菲利浦·罗斯（Philip Roth，1933—）在小说《人性污点》（Human Stain）中描写的您，可不是这个样子：“与其说布朗夫曼是上台弹奏钢琴的人，还不如说他是上台挪动钢琴的人……他看起来那么健壮，当他弹奏完毕的时候，我心想这架钢琴应该会报销……他几乎要震坏整架琴。他大剌剌地弹奏，借着琴音率直传达许多想法，而这些心灵的悸动随着他的指尖，消逝在空中。”我好奇他是看了您演奏什么？

布：他看了我演奏普罗科菲耶夫《第二钢琴协奏曲》，哈哈。我以前的确弹得比较费力，但随着年纪增长，我愈来愈知道要如何放松，如何自在演奏。我们该把乐器当成自己身体的延伸，而不是为了演奏乐器而毁掉自己的身体。弹琴应该要像是第二天性，而不是全身紧张、无法放松，或把乐器视为敌人，和它斗个你死我活。我认为当你和乐器相处得很好、很舒服，你也会演奏出很好的音乐。能够演奏得自然，这是一种天分，但也是可以透过学习而获得的技能。有些曲子要求很特别，甚至怪异的技巧，音乐也很紧张或奇特，你必须得做出回应。但即使如此，身体也该是放松的，虽然挑战可能很巨大。比方说林德伯格（Magnus Lindberg，1958—）的《第二钢琴协奏曲》——这首曲子音那么多，和乐团的平衡也很不容易，演奏者真的得用尽气力才能弹好。不过我很喜欢新音乐，总是对当代作品好奇，所以也不以为苦。能够和作曲家一起工作，甚至只是和他们交谈，我都觉得很享受。身为诠释者，我想知道创作者如何思考、如何看问题，我也每次都能从作曲家身上学到很多东西，这真的比我一个人闷头在琴房里练贝多芬要有趣多了。反过来说，从当代作曲家身上学到的知识，其实也帮助我更加理解贝多芬。

焦：您觉得作曲家和演奏家，看乐曲最大的不同处在哪里？

布：很多人可能认为作曲家都很爱幻想，思想天马行空，演奏家则是乖乖照着乐谱指示，以作曲家的想法为想法。但我觉得事实恰好相

反，是演奏家的思考比较抽象，也可以比较抽象，作曲家的想法反而比较实际，甚至非常实际。他们很准确地知道要什么效果、什么声音，而且总是思考达到这些效果与声音的最有效方式。我不相信只有现在作曲家会这样想，想必以前作曲家也是如此。这就是我说的，和当代作曲家一起工作，也能帮助我理解过去的作曲家。当然他们的作品可以很具启发性，能感动一代代的音乐家演奏出各种不同的诠释，但当作曲家自己谈他们的作品，他们才不讲什么灵感、概念、启示、人生哲理这种抽象的事，反而讲要如何注意平衡、要凸显哪个声部、要留心结构……甚至用什么指法，总之非常实际。

焦：或者他们还很实际地知道要如何折磨演奏者，比方说萨洛宁为您量身打造的《钢琴协奏曲》。

布：你说对了，那还真的是折磨，呼。当我收到乐谱，我几乎要和他断绝往来了！他不但晚交稿，写出来的还是一首堪称史上最最艰深的协奏曲，我真的得发疯苦练，每天练到半夜两三点，甚至练到天亮，才能在四周内学会好赶上首演。

焦：我非常喜爱这首钢琴协奏曲，可是很多地方实在困难，还写得很不合人体工学，您难道没有建议萨洛宁修改吗？

布：原则上我都努力实践作曲家的意图，但练到第二乐章结尾，我还是给萨洛宁打了电话。我说："嘿，我如果有五年的时间，而且什么其他事都不用做的话，说不定我可以练好这一段。但我只有四周就要上台，而这段实在难到没道理。况且，此处乐团又那么大声，我就算练好了，听众也听不到。你真的要我花五年时间练一段听众听不到的乐段吗？是否可以再思考一下？"后来萨洛宁从善如流，换了一个写法。

焦：怎么也是第二乐章？这次您在台北演奏的林德伯格《第二钢琴协奏曲》，第二乐章钢琴和敲击乐器合奏的段落也是非常困难，您没有抱怨吗？

布：这一段的确非常困难。诚实说，我花在练这一段的时间，几乎和我练这整首协奏曲一样多！但这一段钢琴能被听见，而且从那极其困难的乐段中所发出的声响，对我而言还真的创造出非常特殊的意象。所以我把如此困难当成挑战，虽然真是累死人了！

焦：如果现在林德伯格打电话来，说他改变想法了，要把那段重写

成另一个版本，您会怎么做？

布：我想我会打电话给我的律师吧。

焦：哈哈，但话说回来，正是因为您认真踏实，所以那么多作曲家希望和您合作！只是艰难归艰难，像萨洛宁这首还真动听，实是所有辛苦的回报。您怎么看它？第二乐章有极为特殊的音乐幻境，作曲家以科幻小说异想为灵感，写出人工鸟的叫声和计算机合成出的民歌，优美旋律中又透露着诡谲，宛如一场华丽的噩梦。

布：萨洛宁想象一个未来生态系，那时的人突然需要民歌，于是想起这个地方过去叫作巴尔干。不过，我觉得这里萨洛宁还是能让我想到西贝柳斯以及俄国音乐——当然，别忘了西贝柳斯也受到俄国音乐影响。在靠近第二乐章结尾的浪漫乐段，连萨洛宁自己都戏称那是“拉赫玛尼诺夫片段”，哈哈。

焦：第一乐章我觉得很有非洲元素，后来愈发展愈刺激，中提琴和萨克斯管都有杰出运用，火热到让人大呼过瘾。至于最后一个乐章，我听到了苏格兰式的民俗风吗？

布：或许是。那个乐章节奏非常难，音乐充满能量，我觉得那更是洛杉矶给我的感觉，还有街头拉丁音乐的律动和声响。

焦：萨洛宁说他总是着迷于超绝技巧的展现，而我听他的钢琴协奏曲和小提琴协奏曲，觉得还真是如此。不过就钢琴协奏曲而言，钢琴部分这样困难，却又“写在管弦乐团里”而不总是特别突出独奏者，甚至还有与乐团独奏乐器的对话，宛如室内乐。有独奏、有协奏、有室内乐，展现技巧高超却不炫耀，这不就是您嘛！您是否感觉到，这是为您量身定做，甚至是以您为灵感而谱成的曲子呢？

布：我想作曲家谱曲的时候，心里多半会有一个演奏者。如果没有约阿希姆，勃拉姆斯可能不会写小提琴协奏曲。就算写了，那音乐也会很不一样。肖斯塔科维奇写他的小提琴和大提琴作品的时候，心里一定也想着奥伊斯特拉赫和罗斯特洛波维奇。比方说韦德曼写了一首非常精彩的钢琴独奏作品《性情曲》（*Humoreske*）给我。我们之前并不认识。他去听了我和维也纳爱乐合作的音乐会，之后到后台自我介绍，说他非常喜欢我制造音色的方式，而这给了他灵感，他希望能为我谱曲。

焦：《性情曲》是相当有效果但也很艰难的作品，您那场音乐会也演奏了技巧艰深的作品吗？

布：不，我演奏的是莫扎特的钢琴协奏曲！但韦德曼知道我弹钢琴的方法与音色，因此也能想象如果以这种方法和音色，他要创作什么样的曲子。我想无论是他、萨洛宁还是林德伯格，他们为我写曲子的时候，心里一定会想到我的演奏，而这会影响他们谱曲的态度。如果换作为别的钢琴家写作，我想他们的情感表达可能大致不变，但在钢琴技巧写作上可能就会有所不同，会写出不同的钢琴织体与效果。

焦：您为Sony录制了普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲与钢琴协奏曲全集。这是您的主意，还是唱片公司的想法？

布：一半一半。我从小就喜欢弹普罗科菲耶夫，但之所以会录制全集，的确是唱片公司的想法。作为年轻艺术家，我没有拒绝的权力，但也很高兴接下这个挑战。普罗科菲耶夫已经成为经典作曲家，对钢琴家而言他的作品也是必弹之作。然而十分可惜的是即使到今天，大家仍然多选择弹他广为人知的作品。五首钢琴协奏曲就只弹前三首，九首钢琴奏鸣曲也只弹其中的五首，第一、第四、第五、第九这四首很少人演奏。录制全集给我非常好的机会能够深刻认识这位作曲家，得到许多宝贵心得。我现在还是常演奏普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲全集，以三场音乐会搭配他的小提琴奏鸣曲和《大提琴奏鸣曲》一起演奏。经过这么多年的演奏，我对这些曲子的观点已经改变很多，如果现在再录一次，相信会和录音很不一样。

焦：您怎么看《第九钢琴奏鸣曲》？

布：这是非常简单，予人室内乐感受的奏鸣曲。许多作曲家到人生晚期都在简化自己的音乐。这不见得真是“简化”，而是“精粹”，要以最简单的方式说最多的话，也可说是作为自己一生作曲技法的总整理。如果我们看这首奏鸣曲，也可以感觉到那音乐像是回忆，从自己青春岁月开始，细数第一次世界大战、到西方世界、回到俄国，满怀希望最后却又失落的人生经历。我们仍可听到普罗科菲耶夫美好的个人语汇，还是用他最喜欢的C大调，但这次音乐里却没有什么对抗。当乐曲在第四乐章尾段回到第一乐章旋律时，我真觉得这是作曲家在回首过去之后，为这一切说了再见，是写给自己的安魂曲。那个结尾也常让我想到贝多芬最后一首钢琴奏鸣曲的结尾，两者都是C大调。

焦：那么对于第六到第八，所谓的“战争奏鸣曲”呢？

布：我觉得“战争奏鸣曲”只不过是称呼而已。那音乐里面有战争，但也有爱与和平。第八号对我而言就特别是这样的创作，第一乐章充满了爱，让我想到芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》，也有沉静平稳的和平，第二乐章则非常高贵。当然我们还是可以听到冲突与阴影，但音乐非常丰富，不是只有单一面向。普罗科菲耶夫是说真话的作曲家。即使必须写些妥协应景之作，他还是一直在音乐里诚实。他写了爱与和平，但音乐里一样有痛苦，有苏联人民的苦难。第七号就很明确地呈现如此痛苦，但第二乐章还是在暴力中保留了美好。说到暴力，第六号的音乐有很强的暴力，但像第二乐章的慢速圆舞曲，也能让我想到旧日俄国情怀，托尔斯泰的世界。总之，这些是再怎么钻研都不会厌倦的作品。

焦：第四和第五号呢？这两曲很少人弹，但也是相当精彩。

布：我觉得第五号很法国风，有当时巴黎的现代感，但我特别喜爱第四号，尤其是第二乐章。普罗科菲耶夫自己有录这个乐章，我认为大家都该听一听。弹普罗科菲耶夫不是只要大声或一味敲击，听听他自己的演奏，你会发现他可以弹得非常抒情，有很美、很自由的歌唱线条，但同时仍保持锐利的节奏感。第一乐章则像是巴洛克的回声，也仿佛在回看过去。一如你所言，这两首被大家忽略了，因此我常常在音乐会中弹第四号。这样好的作品，应该更常被演奏，被更多人听到。

焦：更早的第二号与第三号奏鸣曲就很多人演奏。

布：那也是我非常喜欢的作品。我很爱普罗科菲耶夫的早期创作，那音乐真的吸引人，是源源不绝的天才手笔，也有鲜活锐利的钢琴语汇。像《第二钢琴协奏曲》，就任何观点来看都是精彩至极的创作，是我最爱的协奏曲之一。如果可以，我希望有一天能够照着创作顺序，把普罗科菲耶夫的奏鸣曲和协奏曲演奏完，让大家充分体会他的音乐语言如何变化，对钢琴技巧的观点又如何发展。

焦：我在伦敦听过您演奏他的《第二钢琴协奏曲》。即使在最困难的地方，您还是弹得非常自在，非常有音乐性。

布：那是我的责任。许多钢琴家把这首当成炫技曲，还弹得张牙舞爪，但对我而言此曲每个音符都有意义，我必须把每个音都弹好，表达音乐的意义才行。当然它很困难，可是我要呈现的是音乐，并非困难。

常有人听了我弹勃拉姆斯、拉赫玛尼诺夫、普罗科菲耶夫或巴托克的大型钢琴协奏曲，到后台和我说："哇，这些曲子对你很容易嘛！"我说："不，这些曲子还是非常困难，但我的责任是要呈现好的音乐，而不是让听众感受到演奏者所面临的困难。"如果听众只知道技巧很难，却没有体会到音乐的质量，我想这演奏就出问题了。我的一切努力，都是希望听众可以不要感受到作曲家所设下的技巧障碍，能够充分享受音乐。

焦：但像林德伯格《第二钢琴协奏曲》这种曲子，我想即使您弹得举重若轻，听众还是觉得那很困难。

布：因为那艰难是看得见的。但我很高兴我克服了这首曲子。这就像是煮水一样：刚开始花很多时间，水却没什么变化，但只要过了一个临界点，要沸腾也很快。无论我花多少功夫煮水，听众只需要享受，享受用这热水泡出来的茶或咖啡就好了。不过当初练这首虽然辛苦，练好之后也演奏过了，再演奏就不会那么难了。只需要上演前给我一个小时练习、复习，我现在可以随时弹它。

焦：非常感谢您的分享。在访问的最后，有没有什么话特别想和读者分享？

布：我不知道。我从来不往回看，不眷恋过去，总是期待接下来的工作。人生一页翻过一页，我觉得自己永远年轻，还有很多要去发现。

谢尔巴科夫

Konstantin Scherbakov，1963—



1963年6月11日生于西伯利亚的巴尔瑙尔（Barnaul），谢尔巴科夫在当地音乐学校学习，后至格尼辛音乐学校与莫斯科音乐学院和瑙莫夫学习。他曾获诸多钢琴比赛奖项，包括1983年莫斯科拉赫玛尼诺夫大赛冠军和1991年苏黎世安达大赛亚军，从此声名鹊起。谢尔巴科夫技巧精湛且自成一家，录音质精量多又连得大奖，是贝多芬与俄国曲目专家，更是罕见作品与改编曲权威，即将完成史上首次戈多夫斯基钢琴作品全集

录音；1998年起任教于苏黎世艺术大学。

关键字：瑙莫夫 重新建立技巧 拉赫玛尼诺夫（演奏风格） 左右手不对称 罕见作品 改编曲 戈多夫斯基（改编曲、原创作品、演奏、指法） 柴科夫斯基（大奏鸣曲） 俄国风格 俄国钢琴学派 利亚普诺夫《超技练习曲》

访谈时间、地点：2011年11月，台北；2017年3月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：您出生于对许多人而言相当遥远的西伯利亚，您是如何接触并学习音乐的？

谢尔巴科夫（以下简称“谢”）：古典音乐对我而言倒是日常生活，因为家父是当地乐团的法国号手，家里总有音乐，我们孩子也都学乐器，周末大家一起去音乐会。我最初跟着哥哥去音乐学校。他比我大两岁，但我跟着学也没有什么困难。虽然没有非常喜爱，但一切都很顺利，还成为儿童合唱团的独唱。到我11岁和乐团演奏贝多芬《第一钢琴协奏曲》之后，我才确定音乐是我可以走也该走的人生方向。

焦：后来令尊令堂带您去了莫斯科。

谢：这其实是我的想法。我15岁和爸妈提出这个要求，想见见世面，他们就买了机票带我去莫斯科，让我弹给中央音乐学校许多老师听——果然，我的程度在他们眼里不足为奇，乐理、视唱、钢琴都是，莫斯科的标准实在比西伯利亚要高很多。但不知怎么，家父联络上瑙莫夫。起先他很不愿意再听一个小男孩，听了我演奏之后却表示愿意收我，但我也可以先在格尼辛学校和他夫人学习。后来我考莫斯科音乐学院，第一次没成功，第二次才考上，正式成为他的学生。

焦：瑙莫夫是怎样的老师？

谢：他上课非常有威严，君临天下的架式，这点可谓非常俄国传统。但他不是专断独裁的老师，可以接受任何能令他信服的想法。事实上他常给完全不同的弹法与建议，这次和上次可以南辕北辙。你要是点出他的不一致，他还会生气。对他而言音乐从来不该有唯一解，而是生活中的有机变化，能以诸多不同方式理解并表现。钢琴演奏永远从音乐构想（musical vision）开始，那是由艺术、想象力、知识与理智所支持的想法与概念。有次我在他家上课，要在他那架踏瓣很迟钝、琴键会卡

住、很多弦断了甚至不见了的小演奏琴上弹拉威尔《水妖》。想也知道，我怎么都弹不好，根本无法操作那架琴。瑙莫夫听了很生气，索性自己来弹——你知道吗，那是我听过最好的《水妖》！这个经验告诉我，完美的演奏技术对于实现音乐作品的贡献其实很少，是演奏者的音乐想法与精神，才能真正释放谱上的声音，将之转换成为精彩动人的表现。这可能是他给我最好的一堂课。

焦：他如何指导技巧？

谢：技巧从来不是他的重点，反正他有很好的助教会处理，比方说当时其中一位是鼎鼎大名的维阿杜。我很遗憾只和他上过两堂课。他教得真好，把触键方式讲得非常仔细。同理，当年涅高兹的很多学生，真正教他们的其实是担任助教的瑙莫夫。不过也是技巧，成为我和瑙莫夫最大的争执。瑙莫夫弹琴动作很大，整个身体随着音乐摇，像弦乐演奏者。我不接受这种弹法，有次他甚至气到把我轰出教室，要我别再回来！也因此他对我有些冷淡，直到我得了拉赫玛尼诺夫大赛冠军，他说："好吧，你听起来很好，我不看你弹就是了！"这才承认也有我这样的学生，哈哈。

焦：看您弹琴真是大开眼界：您每个动作都非常精准，对应明确的演奏效果，我好奇您如何发展出自己的技巧系统？

谢：当我离开瑙莫夫班上的时候，虽有很多不同想法，却仍用他的方式演奏，但后来两件事点醒了我。一是我没通过柴科夫斯基大赛预选。朋友看了我的演奏，说我好像坐在两张椅子上，一边是瑙莫夫，一边是我自己，两者彼此牵制。"你不能这样，你必须决定要坐哪张椅子！"二是我那时在学拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》，而我没办法照原来的方式弹好它，至少弹不出我心里想的声音。后来我找纳赛德金帮忙，重新思索技巧，思索我能做什么。我归纳出两个大项。一是经济原则：大钢琴家无一例外，都是懂得用最少动作达到想要效果的演奏家。二是放松：俄国学派有很好的放松手法，但我要重新思索为何需要放松，何处需要放松。在钢琴上弹任何一个音或和弦都不困难，难的是弹出一连串声音的接续动作。没有弹性的手腕与自由的身体运作，根本不可能弹好，问题是该怎么做？我除了思考，也做了一番文献研究。像霍洛维兹从布鲁门费尔德那边学到的，基本上就是如何用手指。这是他能弹得精细的秘诀。我后来发现，百分之九十八的钢琴效果，可以只靠手指达成——如果你知道如何控制它们，知道想要什么，在练习时就照着概念严谨执行。所有动作都必须经过思考，音乐或者身体上皆然。我

相信任何演奏者都能重塑技巧，只要能坚持，愿意花时间。

焦：那音色呢？

谢：音色主要和听觉有关。如果你能听出某种色彩，你就能把它弹出来，反之则不可能。涅高兹就说，如果你需要某种声音，你就会得到它。如果你脑子里没有那样的声音，我也不可能帮你得到。

焦：您在赢得拉赫玛尼诺夫大赛后继续钻研这位作曲家，更演奏了他的钢琴作品全集，这是因为对他有所偏爱吗？

谢：我喜欢他，但不会说特别喜爱。我发现大家在比赛里弹的曲目都差不多，演奏会也是，于是我去探索他的《第一钢琴奏鸣曲》与《肖邦主题变奏曲》，发现它们都很精彩，因此又接着探索，最后干脆演奏全集。我对少为人知的作品总是感兴趣。

焦：您怎么看拉赫玛尼诺夫在录音中所呈现的演奏风格，特别是对他自己作品的诠释？

谢：他自己的演奏，当然是最真实的拉赫玛尼诺夫风格，但我想这种风格也和时代有关。和他相近时代的钢琴大家，演奏都有几个共同特色：优雅、精致、轻盈、玩兴高（playful）。但从20世纪至今，钢琴不断变化，声响愈来愈大，装置也愈来愈重，而这必然影响了演奏风格。如果我们听齐弗拉的录音，也可发现他年轻时弹得非常轻盈快速。到后期虽然他还是可以弹得很快，声响却厚重很多。如果拉赫玛尼诺夫用今日的钢琴演奏，我很怀疑他还能否这样轻盈。一旦风格改变，诠释可能也跟着调整。当然你可以像普雷特涅夫一样，要求音乐厅提供键盘轻到极点的钢琴，甚至订制特别的乐器，但对一般钢琴家而言这不太可行。

焦：您怎么看诸如左右手不对称这样的昔日演奏风尚？

谢：在我学习时，瑙莫夫要是听到学生左右手没在一起，那可会非常生气。我觉得左右手不对称演奏只要不过分，比方说别像帕赫曼（Vladimir de Pachman，1848—1933）那样，运用巧妙当然迷人，虽然已不合于今日的品味，不见得能和现代听众沟通。我很建议大家多听历史录音，听其中保存的不同观点、弹法与琴音。弗里德曼的肖邦，左手可以完全照拍子，右手又可以天马行空，而两手居然能合在一起！这种弹法，加上弹性速度，是那一辈钢琴家的共同语言。他们被这样教导，

也这样听音乐，但这样的艺术已经失传了。

焦：您会从古钢琴找演奏参考，比方说在现代钢琴上模仿古钢琴的感觉吗？

谢：我对此完全没兴趣。我们演奏现代钢琴，就应该从它的性能与声响去思考，而不是企图在这个乐器上做出以往乐器的效果。你可以把在现代施坦威上弹贝多芬当成是在弹“改编”（transcription），就像在钢琴上弹巴赫。现代钢琴的性能，有我无法割舍的优势，我也不愿意限制自己的表现。我们可以思考音乐概念如何在不同乐器上适用与转换，但不该坐这山望那山。

焦：刚刚您提到罕见作品，您在这方面成果卓著，可否谈谈这些年来的心得？

谢：这是我投注非常多心力的领域。拉赫玛尼诺夫计划之后，我下一步是20世纪前三十年的法国音乐，弹了三套音乐会曲目，包括奥乃格和普朗克，然后是小约翰·施特劳斯的改编之作。我录了一张专辑，本来要由瑞士某厂牌发行，结果没实现。后来我把录音拿给EMI，他们表示计划很有趣，但我得录全新的一套，所以我又学了十首给EMI，前后共练了二十首施特劳斯改编曲。此外我也认识了利亚普诺夫（Sergei Lyapunov，1859—1924）的《超技练习曲》——这真是精彩，应该是所有人都该欣赏的作品啊！这份录音由马可波罗唱片公司发行，相当成功，于是我们开始一连串的合作，包括雷斯庇基（Ottorino Respighi，1879—1936）钢琴作品与戈多夫斯基钢琴作品全集。我也得到一位罕见曲目专家的协助，认识愈来愈多精彩但鲜为人知的作品。

焦：让我逐项来讨论您的这些成就。首先，EMI的施特劳斯专辑当年着实引起轰动，而您真能完全照齐弗拉谱上的音符，不做任何简化而弹出《闲聊快速波尔卡》（Tritsch Tratsch Polka）。您是否演奏改编曲也完全照乐谱，不做任何更动呢？

谢：我想你说的是布达佩斯乐谱出版社的版本吧？其实这曲有好几个版本，我听他几次录音也都不太一样，所以我只能说我照手上的谱来弹。我之所以没有更动，在于它虽难，但可弹。这不像李斯特改编的贝多芬交响曲，有些地方只是把音全部放上去，根本无法如实演奏。不过我原则上的确是照谱演奏的人。乐谱对我而言就像圣经，我不会在上面动手脚。即使是拉赫玛尼诺夫录制自己作品会有细节更动，我也视其为

变奏，但仍照乐谱演奏。如果是别人的改编，像霍洛维兹版的《图画展览会》，那我可以照他的版本弹，但我自己不会改。我是演奏者，不是作曲家，我对音乐的想象来自乐谱。一旦认识到作品的美丽与深邃，我已心满意足，没有任何兴趣想去改变它。

焦：对您而言，什么是好的改编曲？

谢：我认为好的改编曲是不改变原作核心精神的创作。比方说李斯特改编的贝多芬交响曲，那就是贝多芬交响曲，只是在钢琴上演奏；戈多夫斯基改编的圣—桑《天鹅》，那就是《天鹅》，只是加了些水花；舒兹——艾弗勒的《蓝色多瑙河之音乐会阿拉伯风格曲》，那仍是《蓝色多瑙河》，只是增添了花纹，原作的和声与结构仍然维持原样。

焦：依您的理论，其实钢琴曲都不该另作改编。

谢：我的确如此想，虽然这和个人美学品味有关。比方说戈多夫斯基的肖邦圆舞曲改编曲或小约翰·施特劳斯歌剧模拟曲，旋律素材都是别人的，他只是加以阐述，用非常复杂的方式阐述，但美还是肖邦和小约翰·施特劳斯的。他的肖邦练习曲改编有与众不同的独有想法，有时还把两三首改在一起，非常有趣，但这真的必要吗？我觉得它们是很好的教学教材，或给自己的练习，但能否拿来演出我就持保留态度。瓦洛多斯的《土耳其进行曲模拟曲》（*'Turkish March'Concert Paraphrase*），很有趣、机智、炫技，但风格完全和莫扎特无关。对我而言，改编曲要为展现原作的美好而服务，而在《土耳其进行曲模拟曲》这样的作品里，你听不见莫扎特的美，只有瓦洛多斯要的效果。当然它们很有娱乐效果，但钢琴家应该旨在追求娱乐效果吗？人各有志，而我不是这样的钢琴家。

焦：那布索尼改编的巴赫《恰空》与拉赫玛尼诺夫改编的克莱斯勒作品呢？

谢：那是另一种风格悖离。我一点都不喜欢布索尼。他是那个时代的重要人物，但作品实在没多少实质内容，我也不觉得他是有天分的作曲家。他的《恰空》加了那么多不属于巴赫的强弱与速度变化，我真得忽略它们才能演奏。拉赫玛尼诺夫的《爱的悲伤》（*Liebesleid*）和《爱的喜悦》（*Liebesfreud*）非常巧妙，但和克莱斯勒原作已经没有什么关系，完全是独立创作，我也不算喜欢。

焦：您的戈多夫斯基钢琴作品全集录音即将完成。这是首次有人达成如此壮举，请谈谈对他作品的看法。

谢：我的心情很复杂。我为了戈多夫斯基花了十余年，但我必须诚实说他并非好作曲家。他的改编曲写出前所未见的织体和色彩，可说是一项具历史意义的成就，但其中缺乏真正的对位，只是不停找空隙把音塞进去，没有旋律发展。他不时有很好的音乐想法，但实在不需要用如此极端复杂的方式去呈现相对简单的念头。整体而言，他的音乐像是奇妙的热带岛屿，上面有各种美好又特别的花与树，还有奇形异彩的水果，非常异国，非常美丽，但艺术价值？我不是很确定。

焦：他的原创作品中有任何您喜欢的吗？

谢：我一点都不喜欢他的钢琴奏鸣曲或《帕萨卡雅》（*Passacaglia*）等大型创作，但相当钟爱《爪哇组曲》（*Java Suite*）。我最近去爪哇旅行，更加体会到这部作品的精彩。他真把印尼的环境氛围与文化精神，以鲜明又聪明的方式捕捉到音乐里，功力可比德彪西《版画集》中的《塔》（*Pagodes*），很难想象他才去爪哇几天而已。洋溢奇思妙想的《卅日谈》（*Triakontameron*）和一些小曲子也很具原创性，这些可说是他作品中真正的杰作。

焦：但无论如何，戈多夫斯基作品多有困难技巧要求，光要弹出来就非易事。

谢：所以我把肖邦练习曲改编放到最后录。毕竟有哈默林（MarcAndré Hamelin，1961—）的经典在前，若要再录，起码要达到他所设下的标准才行。但我必须说，其实把戈多夫斯基的音符练起来并不难，难的是将手和脑整合为一，弹出有意义的音乐。勃拉姆斯《帕格尼尼主题变奏曲》和巴拉基列夫《伊斯拉美》这样的曲子愈练愈难，戈多夫斯基倒是愈练愈简单，即使音符多到吓人。

焦：您怎么看他的指法系统，特别是精心设计的圆滑奏？这真的可行吗？

谢：我一开始把他的指法系统当成我自己的比较，后来发现他的系统确实很有帮助。其实手指自己会找出最舒适的弹法。如果你追求好弹，最后你的指法一定会接近戈多夫斯基，无论那乍看之下有多么不合逻辑。他的圆滑奏指法永远都很实用，可说是最佳解法。这也帮助我记

忆作品——唯有把圆滑奏弹出来，而不是只把音弹出，才能真正把曲子存进脑子，对任何作品都是如此。

焦：您对他的演奏有何评价？

谢：我一开始听他的纸卷录音，那实在不足为奇。后来我听到他的真实录音，很多也很普通，但像李斯特《轻盈》（*La leggierezza*）练习曲——天啊，那真是厉害，技巧惊人又有高超的音乐想象，果真是大师中的大师！我觉得他真如同代人所说，不适合录音室。在那里他计划每个音，结果就是放不开，甚至也弹不好。他私下的演奏，特别是和家人与好友相聚的场合，你才会见到真正的功力。

焦：您耕耘罕见曲目多年，有知名作曲家的冷门作品，也有不为大众所知的作曲家，但为何有些作品始终难以推广，无法成为热门作品呢？

谢：首先，钢琴家太懒惰又没好奇心。你听一百场演奏，肖邦《叙事曲》大概会出现五十次，李斯特《奏鸣曲》则有三十次，大家都弹已经知道的作品，不去开发新曲目。但这也反映了听众的喜好。听众爱听已经听过的作品，因为他们要建立品味，而这必须从比较中建立，要从不同演奏中做偏好选择。这点我们必须尊重，虽然探索新曲目也是建立品味的方式。听众如此，音乐会主办人怕听众不来，也就要求演奏大家熟悉的曲目，导致恶性循环。最后，演奏者若弹冷门曲目，也必须承担风险。之前我受邀去某地演出，乐团让我自由选择，于是我挑梅特纳《第一钢琴协奏曲》。演出很成功，大家很开心，可是隔天报纸乐评说什么呢？写了一堆无关痛痒的话，最后说希望下次可以听到我弹拉赫玛尼诺夫。嗯，这其实是说“我不了解这首曲子，但我不承认，而你下次最好弹我听过的，这样我才能比较，才好写文章”。钢琴家如果多弹罕见曲，评论就不会理会，然后听众就不知道，导致名声难以开展。这虽然没有阻止我，但绝对影响很多人弹冷门曲目的意愿。

焦：比赛又强化了这种态度。比方说柴科夫斯基大赛的俄国作曲家练习曲明明可挑利亚普诺夫《超技练习曲》，但几乎没人选。邓泰山则和我说某比赛有钢琴家弹梅特纳《e小调奏鸣曲‘夜风’》（Sonata in E minor ‘Night Wind’，Op.25-2），身为评审的他非常喜欢，其他评审却无人支持那位参赛者，甚至说怎可弹这种曲子来比赛。

谢：我完全不意外，因为我也尝过苦果。1987年我参加蒙特利尔钢

琴大赛，挑了拉赫玛尼诺夫《第一钢琴奏鸣曲》和普罗科菲耶夫《第二钢琴协奏曲》（那时后者还没有现在知名）。瑙莫夫以为万万不可，我却坚持初衷——我想我在拉赫玛尼诺夫大赛弹了《第四钢琴协奏曲》，最后还不是获得冠军？但这次我只得到第六名。我相信我若选《梅菲斯特圆舞曲》之类的作品，一定会拿到更好的名次。比赛就是这样，你要弹评审熟悉的“战马”曲目，弹的好会晋级，特别好就会赢，但你不能选评审不熟的。如果评审都是些钢琴老师，又是年复一年只教同样曲目的老师，结果更是如此。

焦：如果时光倒流，您会选择比较安全的曲目吗？

谢：不会。如果当初会选择安全与简单的路，那后来也就走安全与简单的路了。我一直为音乐坚持，不想为讨好听众或任何人而改变。

焦：您这几年来也花心力推广“需要推广”的俄国音乐，例如柴科夫斯基《大奏鸣曲》（Grand Sonata in G major，Op. 37）。此曲以前很多钢琴家演奏，现在却难得在现场听到，我觉得它壮丽精彩却也有别扭之处，令人感觉矛盾，您怎么看？

谢：我从几个方面来回答你的问题。首先是非常个人的感受。我参观过克林（Klin）柴科夫斯基故居，发现他的床很小，燕尾服也是，总之就是小个子。我不觉得他是充满企图心的人，但他心里知道自己是谁，知道他的才华可媲美文化史上最伟大的天才，而他想证明这点。其次，柴科夫斯基本质上是交响乐作曲家，甚至还不是歌剧作曲家。交响乐是最能展现他才情的乐种，而他想把交响乐带入这首奏鸣曲，无论声响还是钢琴技巧都要给人盛大感，让人感觉这音乐很重要；他也的确花了好几个月，非常认真地写作。再来，早期柴科夫斯基对形式尚未得心应手。他的乐句结构基本上是德奥式，四小节一单位，但不像贝多芬能在如此框架下表现自然，听起来有点施展不开。你确实可说第一乐章的旋律不够吸引人，也缺少实质上的情绪高潮，但第二乐章真是了不起的伟大音乐，诙谐曲的幽默和终曲的灿烂也很迷人。他的钢琴写作显然受舒曼影响太深，不是很钢琴化，也就不好弹。但当时有鲁宾斯坦兄弟这样的钢琴大师，作曲家若谱钢琴曲，大概都想为他们写，而他们很能弹这样的曲子。此曲不好弹，也要花时间理解，但绝对是值得耕耘的精彩之作。

焦：最后一点我觉得很有趣，因为那时的俄国钢琴曲，常出现非常厚重的织体，双手都是大和弦，而这和当时俄国的钢琴应该没有太大关

系。

谢：安东·鲁宾斯坦像李斯特，出手就要震慑听众，他需要有这样的作品。但另一方面，如此演奏其实也反映俄国人的民族性。俄国的历史实在糟透，永远混乱，人民一直受苦。这样的灵魂需要艺术养分，而这养分必须够强大够震撼，甚至要超出感官所能承受才好。因此俄国风格就是不保留，演奏家把自己完全放到音乐里。这是感情很丰沛、密度很高的演奏风格，很能打动人，然而这也有危险。不少演奏者总是想“我还能更大声！我还能做更多！我还能更富表现力！”……不断强化的结果就是无法听清楚自己在弹什么，音乐走样而不自知。我们被教育“要让音乐流遍全身”，要让自己与乐器融为一体。在学习的开始这当然很重要也必要，但之后如果不能冷静审视自己，保持一定的客观距离，那也不能真正精进演奏。此外，俄国音乐学校里没有好乐器，里面的钢琴不知用了多少年，已经很残破。在这种情况下，你也不能怪钢琴家习惯要弹得那么大声，否则声音传不出去。如果钢琴家有好乐器，知道现代施坦威可以回应何其丰富的弱音，或许就不会这样弹了。

焦：您怎么看当今的俄国钢琴学派？

谢：我已离开俄国超过二十五年，不是最好的评论者。不过，显而易见的是俄国学派以前有许多名家，他们个性、曲目、音色、想法都不同，呈现缤纷灿烂的演奏与思考。可是当今俄国只为一个人喝彩——这显然是病态发展的征兆，或许也是俄国现状。俄罗斯仍然封闭，没想和欧洲整合；觉得自己最好，于是也不想和世界学习。这很难说是好现象，即使俄国人不在乎。但国家不好，音乐水平也不会高。俄国能弹的人很多，但缺乏细致深刻的表现，只为取悦群众。可叹的是很多人只在乎能弹出来就好，就像只在乎乐团能不能演，却不关心演出成果，不排练也无所谓。俄国基层音乐教育还在，仍能培养杰出人才，但人才到了25岁之后要如何继续发展，这就不单是个人才华与天分的问题了。

焦：在演奏过各式作品之后，我很好奇您接下来的计划。

谢：经过狂热演奏诸多改编曲约二十年后，我对这个领域也厌倦了，现在我可以非常满足地只弹原创作品。整体而言，我觉得原创作品真的写得比较好，作曲家以更有效率、更严谨的手法谱曲，乐念与技巧呈现比较有意义，不像很多改编曲只是为了展示技巧。话虽如此，我一直在音乐会中演奏李斯特改编的贝多芬交响曲全集。能在钢琴上驰骋这些曲子，实是无比享受。我接下来要回到我录音的开始，重录一套利亚

普诺夫《超技练习曲》并同时录制李斯特《超技练习曲》。当年利亚普诺夫就是要补足李斯特未完的想法，为其他十二个调谱曲。我很高兴将为大家同时呈现这二十四首创作，听完二十四个大小调。

焦：在访问最后，您有没有特别想和读者分享的话？

谢：我最近去一些中国小城演奏，发现即使我弹莫什科夫斯基的钢琴奏鸣曲，听众一样给予热烈回响。这不是因为他们对冷门曲目很熟，而是他们对所有曲目都不熟，贝多芬和莫什科夫斯基对他们都一样，但也因此他们得以毫无偏见地享受音乐。我觉得很受鼓励。多数钢琴家所弹的冷门曲目，就算再罕见，也会比许多现在的复杂电影音乐要容易欣赏。演奏家花费心力练习琢磨，选择一部作品呈现给听众，显然不是要故意惹人讨厌，而是真心相信它值得被听见。就算听了不喜欢，那也不过损失几分钟或半小时而已，没什么大不了。我希望大家能够以更开放的态度欣赏音乐，打开你的头脑、感官与灵魂，欣赏任何你遇到的音乐。这会是最好的进修，也会为你开启前所未有的视野。

齐柏丝坦

Lilya Zilberstein, 1965—



1965年4月19日出生于莫斯科，齐柏丝坦6岁进入格尼辛音乐学校师事特劳布女士（Ada Traub），后于格尼辛音乐学院和萨兹（Alexander Satz，1937—2007）学习。她曾获俄罗斯钢琴大赛冠军，1987年更获布索尼大赛冠军，精湛演出透过广播轰动全欧，布索尼大赛之后更连续四届冠军从缺，成为该赛著名的“齐柏丝坦障碍”。齐柏丝坦技巧出众，音色优美温暖，除了是杰出独奏家，也是出色的室内乐名家。她录有诸

多经典唱片，近年来更努力推广冷门作品，现任维也纳音乐与表演艺术大学的钢琴教授。

关键字：俄国钢琴学派 反犹歧视 吉列尔斯 涅高兹 出国比赛甄选 布索尼钢琴大赛（1987年）格里格钢琴协奏曲录音 视觉记忆 阿巴多 拉赫玛尼诺夫 乐评勃拉姆斯 贝多芬 新观点 《纺车边的葛丽卿》（演奏速度）基辛 阿格里奇 维也纳 罕见曲目

访谈时间、地点：2004年6月，汉堡；2006年3月，台北；2017年5月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：可否请您谈谈学习音乐的经过？

齐柏丝坦（以下简称“齐”）：我在莫斯科长大。我父母亲是工程师，不是音乐家。我小时候常交给祖母照顾；有次假日她带我到郊区玩，我那天特别高兴，唱歌给大家听。祖母的朋友听到我唱歌，说我的音非常准，应该很有音乐天分，可以送去格尼辛音乐学校。

焦：当初为何选择格尼辛而非中央音乐学校呢？

齐：其实没有特别的原因，全是因为那位女士的孙女也读格尼辛。我祖母觉得这个建议很好，在我5岁半的时候找了位很好的钢琴老师，我6岁也就顺利考入格尼辛。

焦：考试很难吗？

齐：我不知道。音乐对我而言很容易，那个考试像个简单的游戏一样。我在格尼辛和特劳布女士学习，整整学了十二年，这真是我的幸运。那时她刚从其他学校转到格尼辛，又因为健康因素一度离开，所幸我能和她一直学，没有中断。她真是非常好的老师，A. 史塔克曼（Alexander Shtarkman）也是她的学生。有趣的是他后来和我一样，也得到布索尼大赛冠军。

焦：特劳布女士当年和谁学习？

齐：她当年是伊贡诺夫和米尔斯坦的学生。

焦：那么您认为您属于伊贡诺夫学派吗？您又如何看俄国钢琴学派？



5岁半的齐柏丝坦（Photo credit: Lilya Zilberstein）

齐：很难说。因为我在格尼辛学院阶段和萨兹学习，他的老师是涅高兹的学生，所以我对涅高兹学派的了解可能还比伊贡诺夫学派多。不过，所谓的学派，彼此互相联结，道理都可互通，我不觉得有任何僵化的教条来分别各派见解，学派也没有大家想的重要。当然，苏联有非常好的训练体制，但从小到大，我所有老师强调的重点只有一个，就是“如何了解以及表现作曲家在乐谱上表现的想法”。如果有特定的时代风格涉入，那么也去了解并表现那个风格。这么简单的话就算是“俄国学派”了吗？我想许多其他国家的钢琴家和老师也都如此努力，这也是克莱本能赢第一届柴科夫斯基大赛的原因。就技巧而言，俄国学派极重音色，但其他学派一样可以发展出美妙无比的音色。比方说米凯兰杰利，他的演奏虽然没有俄国学派开放，音响处理却是顶尖无比。

焦：您还记得所受的技巧训练吗？

齐：其实没有多特别。我弹了车尔尼、肖邦、李斯特、斯克里亚宾等各式各样的练习曲。我小时候没有遇到技巧问题，音阶不需要特别练也能弹好。不过我能分析各种技巧的演奏要诀，弹琴自然容易许多。

焦：后来您为何不进入莫斯科音乐学院而继续留在格尼辛？

齐：唉，那是关于我一生的大问题！即使在十月革命以前，俄国就有很强的反犹主义，犹太人甚至不被允许住在莫斯科。到了苏联时代，情况仍然没有改善。在我准备考莫斯科音乐学院，大约1983年前后，正值苏联最强烈的反犹歧视，对犹太人处处设限。我自格尼辛毕业得了金牌奖，是最好的学生。我准备弹给莫斯科音乐学院的教授听，但他们一看到我的姓氏——齐柏丝坦，标准的犹太姓，就叫我不用准备了，反正考不进的。

焦：这种限制是怎么运作的？

齐：你根本不知道这一切是如何运作。像我的堂妹是数学天才，现在住巴黎，当年也是连莫斯科大学都进不了，只能去其他的数学特别学校。我以前每天都很开心，从来不知烦恼。天是蓝的，草是绿的，人们是微笑的，怎知刹那天翻地覆，一切都变了。教育我们所有加盟共和国与人民都是平等的，但一提到犹太人，就完全不是那么一回事。在当时，反犹歧视是普遍存在的事实。有次我去听一个伦理学教授演说，他非常有名，会场挤满了人。听众举手发问，说既然有那么多犹太人成为杰出科学家和艺术家，为何犹太人不能当上苏联的领导呢？出乎我意

料，这人竟然回答“我绝对不能接受犹太人成为我们的领导！绝不！”我那时和一位从乌克兰来的朋友一起听演讲，他也是犹太人，很生气地说我们该退席抗议。可是我不敢，因为我知道我会被退学。那时对犹太人的歧视就是这样明确、这样公开。我到现在都还记得那个教授回答“绝不！”时，边喊边拍桌子的狰狞模样。

焦：所以您就留在格尼辛。

齐：是的。现在想想，这反而是好事，因为我在格尼辛不会受到莫名打压。若要参加比赛甄选，我在格尼辛反而利多。那时苏联音乐家想要出国比赛，必须先通过国内初赛。像莫斯科音乐学院这种大学校，好手太多，所以还要再举行院内甄选。我要是真进了莫斯科音乐学院，在那时政治气氛下，大概连校内初选都过不了。我在格尼辛却是弹得最好的，因此我至少能代表格尼辛参加国内初选或国内比赛。

焦：这也是您得以参加俄罗斯共和国钢琴比赛的原因，最后您得到冠军。之后您也参加全苏钢琴大赛，也一样得到冠军吗？

齐：才不呢！那一年比赛办在里加，主席是尼古拉耶娃，副主席是多伦斯基（Sergei Dorensky，1931—），那年第一名有两位，也就是他们的学生，我只得到证书。全苏钢琴大赛决赛向来只取六名，我那届却破例收了七名。看到这种情况，我的老师就说我不可能得到名次，只会有决赛证书。只是我没想到，没得名不说，这次比赛还带来更大的阻碍。我决赛弹了柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》，几个月后我想参加1986年柴科夫斯基大赛的国内初选，委员会竟以我在全苏大赛弹了柴科夫斯基却只得到证书为由，直接否决我的申请，我连参加甄选的资格都没有。

焦：这实在太过分了。

齐：我那时知道，我在苏联根本没机会。既然如此，我只能参加国外比赛。但参加国外比赛要通过甄选，情况一样困难。我前两次都名落孙山。主办单位选四人，我就排在第五；选两名，我就排第三。其中也有地主优势。那时比赛甄选的不成文规定，就是让主办地的选手取得保障名额。第一次办在阿塞拜疆的巴库，选的四人就是莫斯科音乐学院三人、巴库一人。第二次办在格鲁吉亚的第比利斯，就是莫斯科与第比利斯各一人。第比利斯甄选结束后，评审之一的列宁格勒音乐学院名师克拉夫琴科对我说：“莉莉雅，你是真笨还是装糊涂呀！你如果还想成就

一番事业，就必须策略性结婚。你若现在就找个俄国男人嫁了，用夫姓改掉犹太人身份，你马上就可以出国比赛了！”那时我22岁，完全不敢相信自己的耳朵。继当年无法报考莫斯科音乐学院之后，那是我人生第二次的重大打击，我到现在都还记得自己那时哭得多伤心。

焦：您没有考虑放弃比赛吗？

齐：我所有的朋友都劝我放弃。他们说我是在敲一扇钉在墙上又锁死的门，就算打开了也没用。只有我的老师和我还不放弃，觉得还有希望。

焦：但最后您还是取得1987年布索尼钢琴大赛的苏联代表权。

齐：那真是全然的幸运。首先，那次甄选办在四月。我的对手几乎都已决定参加之前和之后的重大甄选，所以我没有遇到太多强劲竞争者。其次，比赛办在乌克兰，但不在首府基辅，而是小城多涅斯克，因此我不太可能会遇到来自多涅斯克的选手，多涅斯克也没有保障名额。在这种情况下，我终于取得代表权。这实在是太难得的机会，我的老师也觉得这是我唯一的机会。

焦：布索尼大赛所发行的CD收录了您当时部分演出，真的非常惊人。那次比赛您总共弹了什么？

齐：第一轮是只有评审而无观众的比赛，我弹了贝多芬《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章、肖邦《三度练习曲》、塔涅耶夫（Sergei Taneyev，1856—1915）的《升g小调前奏曲与赋格》等等。第二轮我弹了勃拉姆斯作品118的《六首钢琴作品》、布索尼的钢琴作品和一些俄国乐曲。准决赛我演奏舒伯特《D大调钢琴奏鸣曲》（D 850）、勃拉姆斯《帕格尼尼主题变奏曲》第二册、德彪西《意象集》第一册和肖斯塔科维奇《第一钢琴奏鸣曲》，决赛则弹普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》。

焦：那次比赛您弹得光芒万丈，后来布索尼大赛连续四届冠军从缺，到克拉芙仙柯（Anna Kravtchenko，1976—）才在1992年打破“齐柏丝坦障碍”。

齐：我想我还是幸运。那年的布索尼大赛真是全欧洲瞩目的焦点，我在苏联的好友有家人在瑞典，都还打电话给她，说你的好朋友得到冠

军了！那届比赛我想我也弹得不错。弹完第一轮，许多评审向我要一份塔涅耶夫《升g小调前奏曲与赋格》的录音，他们说无法想象如此艰难的作品竟能弹得这么完美。我回莫斯科才知道，准决赛结束后，已有数家经纪公司和格尼辛学院接洽，说无论结果如何都愿意和我签约。决赛更是全欧洲转播，所以我一下子就得到很高的知名度。

焦：您回到苏联后，是否还受到打压，不能出国演奏？



与钢琴家阿格里奇合照，两人皆为布索尼大赛冠军（Photo credit: Alexander Gerzenberg）

齐：布索尼大赛后我立即接到许多邀约。那时已是1987年，苏联开始改革，所以我面对的压力也少很多，能自由出国，但潜在打压还是不停。我那时从没在莫斯科正式开过一场独奏会与协奏曲，要到近几年才终于有机会。那届比赛第二名也是苏联钢琴家，我们在比赛自然得到苏联评审的支持，但回到苏联后那位评审就只支持他，对我完全不提。某天我的朋友告诉我，说旋律唱片公司（Melodiya，苏联的官方唱片公司）正为那第二名录音，我既然是第一名，也该去找旋律。于是，我就去了，谁知负责人摆出一张晚娘面孔，说："我们现在古典乐只占出版唱片的百分之五，而你不在其中。你把资料留一下，六个月后再来。"等我六个月后再去，她说："我们现在古典乐只占百分之三，你还

是不在其中。”我离开她的办公室时，我说我不会再来了。不久后，我就得到DG的邀约，很幸运地真的不用再去那个破办公室。

焦：我听说您还是有一场独奏会，不过只有那一场而已。

齐：没错。我本来要和那位第二名一起开一场，结果他说有录音行程，不能开。我的老师觉得很诡异，一查之下果然没有这个录音。我想这是他婉拒和我一起开音乐会的方式。其实我也不想开，因为音乐会完全是宣传他，他还有电视转播，音乐会的宣传居然是他要和“布索尼大赛的另一位得奖者合开音乐会”。我完全被消音，人们连我是第一名都不知道！后来柴科夫斯基大厅要办音乐会，我和一位女高音合开，演出前那位女高音生病，我才得以顺势开一场属于自己的独奏会。但那是个意外，音乐厅甚至没有宣传。周日的音乐会，到周五晚上都没有海报，可见主事者的心态。

焦：之后您为DG录制许多经典录音，包括大受好评的格里格《a小调钢琴协奏曲》，但我听说您只花了一周就背谱、练好和录音？

齐：哈哈哈，其实是十天。那是非常让人难忘的经验。当时DG本来排了另一位钢琴家录音，乐团和录音室都订好了，他却临时取消。DG不想浪费场租，便找我来录。我拿到谱离录音只剩十天，中间还得办到哥腾堡的挪威签证。我第一天就把曲子学会，剩下九天则来琢磨技巧难点与乐句，只是我实在没有多少时间练习。那时我在法国要首次演奏拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》。DG知道我的情形，打电话告诉我说他们愿意付我那三场音乐会的酬劳，要我放弃演出专心练琴。可是我之前没弹过拉三，之后要和阿巴多与柏林爱乐录，因此这三场演出对我极为重要，无法取消。最惨的是那个音乐厅音乐会一完就关了，我甚至无法留在那里练习。所以你猜我是怎么练的——我上半场弹完拉三后，立刻进后台火速换衣服，再冲回琴房练。很不幸，乐团下半场是拉赫玛尼诺夫《交响舞曲》，不到五十分钟就结束了。我只能趁乐团演出的这段时间分秒必争地练，还得祈祷观众能鼓掌久一点。我这样练了三场，之后赶着办签证，就飞到哥腾堡录音了。不过，大家都没听出来我只花了十天练，录音还得到许多好评呢！

焦：这样快速练曲的功力真是让人叹为观止。

齐：有时候不让自己被曲子吓到，镇定下来就能快速练好。有次克莱默给我拉威尔《吉普赛人》的伴奏谱，说明天就要上台，要我一天之

内练好。我那时连听都没有听过这首，一看谱简直昏倒，直说不可能。不过静下心来，两个小时不到居然也就练好了。不过随着自己对音乐的要求愈来愈高，我现在可不会这样练了。

焦：您没有背谱的问题吗？还是记忆力特别好？

齐：我的视觉记忆特别好，可说是照相机般的记忆。我可以把看过的乐谱整页扫描到我的脑子里再一页页叫出来。我也很会记日期，最近五六年来的每一场音乐会，我都能记得几月几日在何处演奏，包括星期几。

焦：这真是太令人羡慕了！

齐：不过有时候也会出问题。比方说我就不能忍受其他人在我旁边翻谱。我当比赛评审都有这个困扰，因为别人是翻比赛单位提供的谱，我是把记忆中的谱叫出来，翻谱时机和我不同会打乱我的思考，音乐会也是如此。有次我开独奏会，第一排坐了位老先生带乐谱来看。即使声音很小，他每翻一页的动作和声音都严重干扰我，让我几乎无法演奏。所幸他下半场换了位子，不然音乐会可能会以灾难收尾。

焦：如此视觉记忆除了背谱，是否也对您的演奏技巧有帮助？

齐：或许。比如说拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》第二十四变奏：我的手很小，那段却有十六度大跳，弹起来很吃力。结果有天我看了卡通“猫和老鼠”，里面有段是汤姆猫弹钢琴，弹李斯特《第二匈牙利狂想曲》。这当中有跳跃技巧，可是汤姆猫不是手跳过去弹，而是手指变长了去弹。不知为何，看到那个画面，我觉得我的手指也能伸长，再弹那个大跳，一下子就学会了！

焦：说到拉赫玛尼诺夫，您和阿巴多合作他的第二、第三号钢琴协奏曲也是经典之作，我很好奇你们合作的经过。

齐：阿巴多真是非常认真用心的指挥。他有一册笔记本，记录指挥过的所有曲子的时间、地点、合作乐团，以及排练与演出的心得和反省。我们合作的“拉三”是他第二次指挥，前一次是他指挥伦敦交响为L.贝尔曼协奏。他在排练前不但认真读谱，还把当年的笔记细心研读，思索之前的优缺点。柏林爱乐在卡拉扬时代几乎根本没有机会演奏“拉三”，对此曲可算陌生，乐团又只给一次排练。阿巴多坚持加排，并找

我私下多作了三次排练。能与这样用心的指挥合作，真是演出者的幸福。不过经过多年演奏，我现在的“拉三”已和录音时大不相同，技巧和音乐都大幅进步了。我在维也纳的演出，乐评甚至写道：“齐柏丝坦女士完成了不可能的任务！”

焦：您的拉赫玛尼诺夫总能有非常丰厚的音响，前奏曲作品32之13的声音控制更是让我惊奇，请问您的秘诀是什么？

齐：其实没有什么秘诀，就是老老实实分析乐谱。当你知道拉赫玛尼诺夫的和声语言，知道哪些声音是为了增进泛音共鸣而存在，哪些和弦必须突出关键音才能让声响丰沛——这有点像钢琴调律的道理，你就能够弹出很好的拉赫玛尼诺夫。很多人不知道这点，却批评他是不好的作曲家，真是太无知了。

焦：但有些曲子有很怪的和声道理，或者不太有道理。

齐：我最痛苦的演奏经验之一，就是弹肖邦《摇篮曲》。它就是“没道理”，无法用传统和声角度看泛音关系。我那时是应主办单位要求才弹这首，但愈练愈觉得害怕。到上台那一刻，我甚至害怕到浑身发抖，尤其是我知道阿格里奇就在台下听！

焦：您实在对自己要求太严格！但我好奇您是否也在意评论？

齐：有道理的我当然很敬重，但没道理的太多了，让人不知道他们凭什么可以写乐评。有次我在德国演奏，一个乐评人问我：“你弹得很好，但怎么品位这么差，竟然去弹梅特纳？”又有次我遇到一个乐评人，我说我正在巡回演奏拉赫玛尼诺夫所有的钢琴协奏曲，他说：“真不知道你怎么能弹那些曲子。我只能听前面一两分钟，后面发展都很无聊，根本听不下去。”我听到这种话，吃惊得连德文都不会说了！如果连拉赫玛尼诺夫的作品都被说成这样，我根本不期待这人能给我什么建议。只是这几年情况似乎又变了，但一样糟糕。有次我演奏贝多芬五首钢琴奏鸣曲，后来我接受访问，主持人竟问我为何能弹贝多芬，“俄国人不是应该弹拉赫玛尼诺夫吗？”唉，真是让人无言。

焦：鬼话连篇。

齐：真是莫名其妙。我在德国第一次得到全场起立致敬的独奏会，报纸乐评写我“像是农庄女儿在自家农场演奏”，却没有对我的演奏提出

具体评论。我那时看了没说话，心想可能真的有很不好的地方，应当好好检讨。结果同一个乐评人，之后评阿格里奇弹三重奏像是“老妈妈弹钢琴”，克莱默拉小提琴“像划火柴盒”，麦斯基（Misha Maisky，1948—）的大提琴“从头走音到尾”，整篇都是谩骂。我说这实在太过分，一定要写信去报社抗议。我不是只爱听好话的人，但对于有些根本无水平可言的乐评，我觉得还是要让他们有所检讨。

焦：您刚刚提到有人认为俄国钢琴家就只能弹俄国音乐，您在德国也住了很久，是否因此对德国作曲家有不同体会？

齐：是的。我在汉堡住了二十多年，而汉堡是勃拉姆斯的家乡——当然一百五十年前的景物和现在必然不同，我也不能说今日汉堡的风当年也曾吹拂勃拉姆斯的脸庞，但北德的气氛总是与众不同，灰暗冷峻中有种独特的苍茫大气。或许正是这种地理感，让我对勃拉姆斯的音乐更为亲近。只是我必须强调，我本来就非常喜爱德国作品，即使我不住在汉堡，我也一样热爱勃拉姆斯。他是我最心爱的作曲家之一。

焦：他最吸引您之处是什么？

齐：他的音乐完全发自心灵深处，也为心灵而写。那些细腻的内声部与对位，无一不表现人性最幽微的情感，而他的和声写作则反映深刻的灵魂探索——那种和声连结与音响融合的笔法，真的是用情感熔铸成的心灵之歌。我演奏勃拉姆斯总是非常愉快，因为那是真正好的音乐。他也是伟大的音乐建筑家，小曲都有令人惊叹的组织手法，因此每首小曲也都是大曲。

焦：勃拉姆斯和贝多芬都是音乐建筑大师，但我很好奇您如何看他晚期作品中每个编号内的关系，比方说作品76的《八首钢琴作品》，这算是“一组”作品吗？

齐：我明白你的意思。我觉得《八首钢琴作品》并非真正的“一组”，演奏者可以挑出其中数曲单独演奏。但这八曲合并演奏效果也很好，我在音乐会也如此安排。勃拉姆斯放了那么多不同性格在其中，缤纷多变却又呈现得自然顺畅：第二曲俏皮可爱，第五曲具有高度戏剧性，第六曲如优美浪漫曲，而第七首的情感和节奏处理还真像一首俄国歌曲！勃拉姆斯改编过一些俄国歌曲成为四手联弹，或许这不是因为我是俄国人所以觉得此曲像俄国作品，而是勃拉姆斯也曾运用他所接触的俄国素材表现在作品之中吧！

焦：您如何建立自己的诠释？

齐：我在建立诠释之前很少听各种演奏版本，除了一些必要的例外。像我学习拉赫玛尼诺夫的作品，自然先研究过他本人的演奏录音。我试着直接面对乐谱，之后让音乐随着我成长。我和DG签约时，他们要我录穆索尔斯基《图画展览会》，可是我不会弹。后来我学了它，做了第一次录音，但很不满意。过了几年，我觉得终于可以录了，才又录一次成为DG发行的演奏。这两次录音间我的诠释就有很大转变，而我现在的诠释又和录音大不相同——或许是我因为成长了，或是演奏经验增加，或是技巧进步了，都有可能。像我生完小孩，我先生就说我的演奏进步许多。这可能是生活经验增加，也可能是身体变化。我怀孕时体重增加，但也因为这些重量，特别是手臂的重量，让我能够更轻易弹出我要的音色与音量。

焦：我觉得您的演奏结构特别严谨。像《热情奏鸣曲》，那真是我所听过最好的演出之一，每一个音都思考到了。

齐：谢谢你的称赞。贝多芬是伟大的建筑家，在音乐里盖起最巍峨宏伟的圣殿。《热情奏鸣曲》的戏剧张力和音乐气势真的让人敬畏。此曲的建筑不只在音乐，也在音乐与技巧的结合。它技巧非常艰深，但又不是炫技之作。你若没有技巧，自然无法表现音乐；但如果只重技巧，又将失去音乐。这是无比严密、高度整合的作品。就像你不能把任何一块砖瓦自圣殿中抽离，《热情奏鸣曲》也是。

焦：对于如此家喻户晓之作，您是否会特别想提出新观点？

齐：我不喜欢“新观点”——我的意思是我是钢琴家，是作曲家的仆人，我所做的是尽一切努力，把作曲家呈现在音乐中的一切表现给听众，而不是刻意用别人的作品来为自己服务，在音乐里“创造”出“新”东西。我希望我的诠释，每个音和每个乐句，都能忠实对应乐谱指示、作曲家风格和乐曲精神。所谓心诚则灵——我觉得只要忠实，对乐曲够用心，也就能弹出自己的声音。

焦：话虽如此，您录制的李斯特改编舒伯特歌曲《纺车边的葛丽卿》（Gretchen am Spinnrad）却以令人意外的缓慢速度演奏，其中有什么故事吗？

齐：哈哈，因为那时我怀孕了。我想女人怀孕时，她对时间的观念

一定有所改变。我曾和阿格里奇讨论过这个问题。她是三个女儿的母亲，也觉得她怀孕时演奏速度变慢了，对时间的感觉也大不相同。

焦：可是同一张CD中的李斯特《但丁奏鸣曲》，您的演奏一样凌厉快速。

齐：那是因为《但丁奏鸣曲》是我之前就学过的曲子，所以能回到学习时的速度。《纺车边的葛丽卿》是为了那张录音特别学的，所以处于怀孕时的速度。那时制作人在旁边一直嚷嚷："莉莉雅，拜托你行行好，不要用那个速度，弹快一点好吗？"可是我觉得这样弹很合自己的心境，说什么也不肯改，因此留下一个非常特别的纪录。在我录音后不久，我的学弟基辛也在DG录音，也录了这首。他的演奏很正常，比我快一倍。

焦：您现在弹《纺车边的葛丽卿》，还是录音里的速度吗？

齐：没有那么慢了，但也比一般的演奏慢很多。我想慢速还是能够琢磨出道理来，特别是我现在对德语更娴熟，在歌唱旋律之外也努力表现出字词的感觉。最近我弹了这首，音乐会后一位歌曲伴奏钢琴家特地告诉我，说他听了全身起鸡皮疙瘩，非常喜爱我的速度与诠释。虽说是歌曲改编，用声乐家难以达成的慢速演奏，或许也能言之成理吧！

焦：提到基辛，你们在学校里就认识吗？

齐：是的。他的老师康特（Anna Pavlovna Kantor，1923—）女士和特劳布是最好的朋友。我6岁进格尼辛时就认识康特女士了，基辛6岁进格尼辛时我也就认识他了。基辛那时练莫扎特《第二十钢琴协奏曲》，就是我帮他弹伴奏。他从小就是那么天才又善良的人。康特女士没有成家，和同事一起住。基辛全家移民时，康特的同事正好过世，他们也就把她接去当自家人照顾，真的是非常好的人。

焦：您有无最欣赏的钢琴家？

齐：过往大师中我特别欣赏鲁宾斯坦和吉列尔斯，当代钢琴家中我最喜欢阿格里奇和齐默尔曼。自从和阿格里奇合作钢琴重奏，我们也建立起很好的友谊。

焦：在苏联，吉列尔斯和里赫特的地位有高下之别吗？

齐：我想这取决于品位吧！他们都是第一等的钢琴家。当然就知名度而言，里赫特超过吉列尔斯，但吉列尔斯才活了69岁，1985年就过世了。他在西方世界的演出也不如里赫特多，知名度和影响力自然受到影响。这些年我愈听吉列尔斯的演奏，愈能体会他的深刻与丰富，他绝对不该被低估。

焦：身为女性音乐家，两个儿子的母亲，您如何兼顾家庭与事业？

齐：我是以家庭为重的人，身边无法没有家人和小孩的照片，我的演出也自然受到限制，不能离家过久。不过，人生就是有舍有得。我两个儿子都弹钢琴，我常常教他们弹。小儿子安东（Anton）也拉大提琴，我也常帮他伴奏。外子非常支持我的演奏事业。他是小号演奏家，我们也常合作肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》。我父母亲还在世时，他们也搬来汉堡，和我们住得很近。我有时无法照顾家小，他们就来帮忙。如果没有这样的先生和父母，我根本无法维持演奏事业。记得那时生完大儿子丹尼尔（Daniel）后七天，我就得投入练习，因为音乐会不等人。以前我做完早餐，送完孩子上学后，8点钟就得开始练琴，因为中午孩子就回来，我又得张罗午餐和照顾他们的课业。我拼命找空当练习，每一分钟都不放过，但我很开心同享天伦之乐的生活，也尽可能结合家庭生活与演奏事业。比方说安东是火山迷，我到世界各地演出都帮他爬火山，带回一堆火山照片与录像给他。当我要去夏威夷演出，特别把音乐会排在学校春假，所以全家可以一起去夏威夷看火山。安东对此兴奋无比，一年前就为了这个火山之旅而努力学英文，我则是好久没有为了一场音乐会而如此开心了！



齐柏丝坦于阳明山（Photo credit：焦元溥）

焦：在充满爱和关心的教育下，您两位公子都表现杰出：他们曾以钢琴重奏参加德国青年音乐家比赛，最后得到冠军，而且还是满分！我想您一定很开心。

齐：是的！而且他们的钢琴重奏可是我训练的，所以我特别开心！他们获奖后也得到一些演出机会，我甚至被邀请和他们一起演奏拉赫玛

尼诺夫六手联弹作品，母子同台！呵呵呵！

焦：我想他们从小就有很好的榜样可以观摩，毕竟您和阿格里奇那么常合作。

齐：你还真没有说错！我可以告诉你一件趣事：有次我和阿格里奇要在汉堡演出，本来已经订好音乐厅要排练，怎知当天下午接到她电话，说她又睡过头，没赶上飞机。等她终于抵达，已经晚上11点，音乐厅早就关了。

焦：所以只好明天再练了。

齐：不行，阿格里奇没练琴很不放心。她知道我家有两架钢琴，就直接从飞机场坐出租车来我家，到我家也12点多了，但她说她得先把演出曲目弹过一遍才能安心睡觉。既然她要练，我也得陪，这一练就是练到凌晨快4点！两个孩子倒是很开心，特别是安东。我赶他们去睡觉，他说："我们都去睡觉，谁来帮你们翻谱？"拜托！我们根本不需要翻谱！但见到孩子调皮地跑来跑去看阿格里奇阿姨练琴，其实也蛮好玩的。

焦：我看阿格里奇大概也觉得很好玩。

齐：的确，最后她旅馆索性也不去了，就在我家待下来，音乐会之后还住了好几天。不过我也因此发现自己有一项之前都不知道的才华，就是我真的可以一边睡觉一边弹琴！有时候我人都不知道已经昏睡成什么样子了，手还可以自动演奏，还是可以配合阿格里奇练！我自己都觉得很惊奇！

焦：虽然您不忮不求，这几年下来也回布索尼大赛担任主审，现在也成为维也纳音乐与表演艺术大学的钢琴教授。从汉堡搬到维也纳，相信又是很大的变化。

齐：真是如此。住在这个历史名城有种奇特的亲切感——有天我经过一个教堂，完全不起眼的教堂，而那就是舒伯特最初下葬的地方。这个城市当然和两百多年前不同，但也有很多街道与建筑仍然保持原样。有时我发现学生害怕演奏德奥经典，觉得它们仰之弥高，自己无所适从，我都说："别害怕啊，这些作曲家曾经是我们的邻居呢！"

焦：您怎么得到这个职位的？

齐：我很感谢梅森伯格的推荐。他是当年布索尼大赛的评审，从此一直很关心我的演奏。当他要退休，学校问他心中有无继任人选，他就推荐我。话虽如此，我还是得通过甄选，但很幸运一切顺利。我其实想在德国的音乐学院教，但我参加了六所学校的甄选，全都碰壁，全都内定好了。没想到最后居然是维也纳邀请我担任教授。

焦：您的就职音乐会弹了罕为人知的贝多芬、肖邦和舒曼作品，我知道您之前也弹过巴拉基列夫的钢琴奏鸣曲与协奏曲等创作，可否谈谈这样的曲目设计与规划？

齐：我这十年来只要有机会，就会在曲目中安排这样的创作。我还是弹经典名曲，但我们不能只有经典名曲。很多作品之所以乏人问津，不是因为质量不好，而是太难演奏或表现。我现在常弹的舒曼《新事曲》（*Novelletten*，Op. 21）就是一例。除了席夫，我没有看过有人在现场音乐会演奏全部八曲，而我完全可以理解，因为这八曲加起来不仅长达五十分钟，每曲更是都有复杂想法。如果要忠实表现谱上的力度变化，那已经能折腾死人，这还不论其中极其丰富的幻想与情绪变化，主题发展简直不可思议。舒曼在此常常不经转调，让下一段落直接在下行三度处出现，立刻换一个调。这乍看突兀却言之成理，因此我必须透过声响和音色来创造联结，这当然又增加了演奏的难度。我现在正学肖松的《舞曲集》（*Quelques danses*，Op. 26）。这是四首非常优美的作品，我相信任何人听到都会喜爱，却几乎没有人知道。这实在太可惜，希望这种情况可以改变。

焦：为了演奏和家庭忙碌，您还有其他嗜好吗？

齐：搜集娃娃是我的嗜好之一。我从5岁开始学琴之后，就没有任何玩具。我不知道这是我父母希望我专心练琴，还是那时没玩具可买。总之，我小时候只有一个娃娃陪我长大。或许是补偿心理作祟，我长大了开始搜集娃娃，当成去世界各地旅行演奏的纪念品。我的朋友也常送我娃娃，所以现在大概有两百个从世界各地而来的娃娃摆满我们家。我也喜爱拼图。有时候练琴练烦了，一边拼图一边想那些复杂的声部和结构，常常图拼好了，曲子也想通了，再难的赋格也背得起来。

第三章 波格雷里奇

前言 保持自我，才是人间最艰困的挑战

提起波格雷里奇，许多人又爱又恨。

对一般大众，他是特立独行的钢琴奇才，说话也常引人议论——即便就事论事，但真实到刻薄，就算是外行人也常觉刺耳。对于曾和他工作或共事的人，波格雷里奇总是礼貌而有魅力，但他多如繁星的要求和层出不穷的想法，依然不免令人吃惊。对于爱乐者，他总有与众不同的观点。那观点极为强烈，逼人不得不注意。但即使不同意、不喜欢，其千变万化的音色与无所不能的技巧，又让人不得不承认他在演奏上的伟大造诣。

关于这种种争议，我无法一一讨论。毕竟，我看的可能也仅是表面。但无论我的了解有多浅，我都能说，波格雷里奇是极度谦逊内敛的艺术家——当他面对音乐的时候。

他对人严，对自己更严。所受的不凡教育，让他在音乐里看到极深极高的境界与想法。既然看到，就要达到。但这谈何容易？于是，他用时间和纪律来换，为音乐奉献自己。

私下的波格雷里奇，心地善良，对朋友也慷慨。有次他来演出，带了礼物。我不好意思收，推辞也不礼貌，最后索性大胆地说："如果可以，借我看您的乐谱吧！我想我可从中学到很多，而这比什么礼物都好。"

没想到，他真的愿意借，最后干脆让我影印，还讲解他的注记方

式。那是我见过最精密的笔记：满是各色线条与注记不说，种种隐藏声线和可能构思，全都被他不客气地找出来，谱面错综复杂到难以阅读。这是他现在看谱演奏的原因，而他就是要以无比的耐心与毅力，将找出的想法全数实现。他设计的指法乍看虽觉奇怪，若真的照练，便会发现那可有绝佳效果，简直就是武术秘籍。

写下秘籍的人，的确是功夫大师。有次我看他和陈毓襄一起练琴，三个多小时过去，完全听不出来在练什么。瞄了乐谱，原来是肖邦第一号钢琴协奏曲第三乐章，但练得极慢，一拍可弹到五秒以上，还不断反复。但波格雷里奇不是练得慢，而是把弹琴当成武术，施力宛如运气功。

“你想听哪个手指？”休息时间，他突然这样问。

“您弹的每个音都很清楚，每个手指都听得到。”不明所以，我傻傻地回复。

“不。我是问你想听哪个手指？”

“那就……右手第四指？”

随口说说，没想到波格雷里奇以正常速度弹起肖邦练习曲，只有右手第四指是强音，其他九指全是弱音。

“你还要听哪个手指？”

关于如此“钢琴功夫”，最好的说明其实请见本书第四册的陈毓襄访问。波格雷里奇尊敬的人不少，李小龙也是其中之一。我想他真的从这位名家身上，看出演奏与武学的互通之理。

然而，若只是功夫特别，并不会形成争议。我当然明白，世人对波格雷里奇最大的批评，在于诠释，包括时而慢到夸张的速度。我的确也无法完全欣赏如此慢速，但我深知，他的诠释或许特别，出发点却绝对真心，对乐曲也有深刻理解。

有次波格雷里奇心血来潮，问巴托克《为双钢琴和打击乐器的奏鸣曲》，我有多少版本的录音。“二十五六个？那好，你明天全部带来，我们一起听。”

像是考试，他先问我的意见，之后才自道看法。能被他说到好话的演奏实在屈指可数，而他批评最多的仍是诠释而非技巧。听着听着，我逐渐了解他对这部作品的解释，也讶异他对细节的熟悉。“我研究它将近三十年。当年拿到谱就爱上了，一直爱到现在。”但也因为他那么严格地批评，让我开始焦虑他终会发现，在那些录音之中，其实也有作曲家本人和其妻子的演奏。波格雷里奇话说得斩钉截铁，万一巴托克夫妇弹得和他所言全然不同，岂不尴尬？

纸包不住火，他还是发现了，兴奋地马上放来听。

我永远不会忘记自己那时的紧张。但和这紧张一样记忆犹新的，是音乐播放而出后的惊叹：那些波格雷里奇口中“该分开的句子”与“该加的重音”，居然都在这个版本里出现。虽然他若真的演奏此曲，我可想象那一定和巴托克夫妇的版本差异甚大，但这并不表示他未能通透作品。和波格雷里奇谈话，永远是我最珍贵的学习。那虽千万人吾往矣的态度，也让我知道保持自我，才是人间最艰困的挑战。

直到今日，他都不断开发演奏技法。听他弹《彼得鲁什卡三乐章》，我实在忍不住向他请教，何以能在第二乐章某段，弹出四个完全独立，各自拥有不同色彩，旋律线能持续，每个音符又清楚分明的声部？就算有完全独立的十指，照钢琴的机械原理，我还是想不出何以能达到这等效果。

“你知道某些赛车选手，转弯时不需大幅减速的秘诀吗？”只见波格雷里奇把左脚掌往内摆，“他们一脚同时踩两个踏板——我也是这样。我右脚控制右踏瓣，而在那个四声部乐段，我左脚掌横摆，同时操作中踏瓣和左踏瓣。我练了好久好久，才找到同时控制四个声部，而且不让声音模糊的方法。”

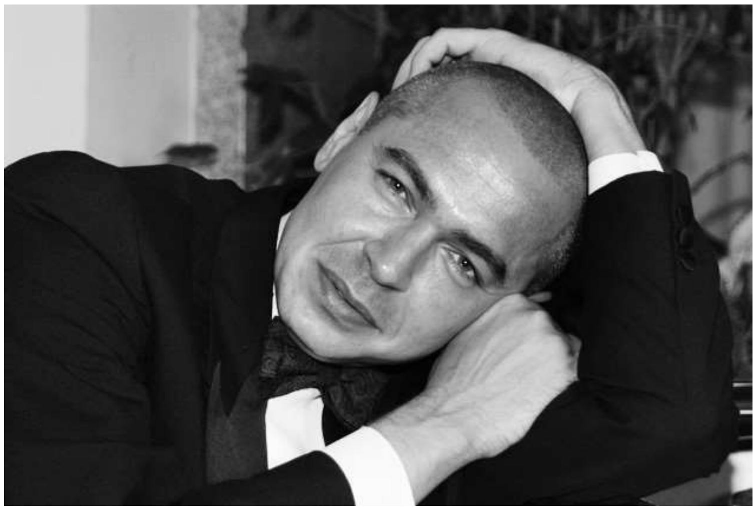
天分、经验、创意加上苦功，才能成就这段不过几十秒的演奏。如果你不注意，或只想着自己习惯的演奏，那就只能错过了。世上有很多让人“不习惯”的事物。有些真是没道理；有些却点破，其实我们只是安逸于平庸。如果可以，请磨砺自己的感官与思考，品味那些“习惯”之外的想法与表现，那绝对是最好的学习与提醒。

本章访问是多次谈话的总合。其中波格雷里奇在2016年12月13日，极有兴致地在钢琴前讲解他在音乐会与新录音中的演奏心得和概念。新录音不只可于https://partner.idagio.com/pogorelich/付费收听，目前也规划

实体出版。笔者虽然尽可能维持本书访问体例一致，最后仍决定将这次特别的谈话自成篇章。两篇访问合计超过二万四千字，敬请读者指教。

波格雷里奇

Ivo Pogorelich, 1958—



1958年10月20日出生于前南斯拉夫，波格雷里奇11岁至苏联学习，在莫斯科音乐学院求学时结识克泽拉丝（Aliza Kezeradze，1937—1996），自此潜心钻研李斯特——西洛迪学派。他于1978年赢得意大利卡萨格兰德大赛（Casagrande Competition）首奖，两年后又获蒙特利尔大赛首奖。1980年他参加华沙肖邦钢琴大赛却未入决赛，担任评审的阿格里奇辞职以示抗议，自此轰动乐坛，更以一连串精湛演出奠定其国际巨匠声望。在演奏之外，波格雷里奇亦投身于慈善事业，1988年被联合国教科文组织授予“亲善大使”，1992年克罗地亚政府亦任命他为“文化大使”。他风格几经变化，持续钻研演奏技巧以达前无古人之境，是当今最独特的演奏大师。

关键字：挫折 苏联学习 俄国学派与苏联学派 普莱什彻耶娃 格鲁吉亚 李斯特（技巧、作品、教学） 西洛迪 移位技巧 旅行与语言 克泽拉丝学派 涅高兹 音乐教育 踏瓣使用 读谱方法 计算过后的声音 拉威尔 准备新作品 肖邦大赛（1980年） 肖邦诠释 尊重权威 减少演奏 音乐见解的改变 新观点 贝多芬（技巧、风格、第22、23、24号钢琴奏鸣曲） 理性与感性的平衡 西贝柳斯《悲伤圆舞曲》 事业和名声 贾尼斯

慈善活动 知识传承

访谈时间、地点：2005年10月，台北；2010年5月，电邮；2014年9月，电邮；2016年12月，东京

焦元溥（以下简称“焦”）：非常感谢您接受访问。首先，可否请谈谈您的家庭？

波格雷里奇（以下简称“波”）：我父亲这边是克罗地亚人。我祖父很保守。虽然家父非常喜爱音乐，但我祖父不希望儿子成为音乐家，期许他当律师或从事当时比较有社会地位的工作。那时又遇到二战，家父离家和德军对抗。等他真正能好好学音乐，起步已经很晚了。这实在很可惜。家父后来演奏低音提琴，萨克斯管也吹得很好。我母亲那边是塞尔维亚人，家里是地主，经营农业为主。

焦：我知道您很小就展现出极高天分，9岁还上电视节目演奏。

波：而且人们开始谈论我和我的演奏。不过我那时对此却很讨厌，特别是我了解到别的小孩都能天天玩耍，我却得在家练琴。不过我很“认命”——我想这只能说是我的命运吧！我必须说祖父对我影响甚大。他是非常有知识的人，能说八种语言。他每天读不同语言的报纸，以此锻炼脑力与语言能力。后来，他的语言能力还救了我父亲。家父16岁时曾被纳粹抓住，判了死刑，多亏祖父以流利的德文前往营救。在我4岁的时候，祖父教我识字读书，而且是克罗地亚文和塞尔维亚文双管齐下。父亲上班时，也是祖父照顾我。在这样有知识的绅士教导下，我学得很快也很好，进入学校后程度明显比同学要高出很多，因此有能力花时间学习音乐。家父那时想给我更全面的音乐训练，让我学小提琴——拜托！那比弹钢琴还讨厌！我那时实在不懂，为何要一手按指板，一手拿弓在弦上锯。老师抽烟又抽得凶，整个教室都是烟味。所以当老师建议我从小提琴和钢琴中择一专研，我二话不说就选了钢琴。

焦：在学习过程中，您有没有遇到什么印象深刻的挫折？

波：我从小受家父影响，对贝多芬的音乐满是尊敬。我也总是惊讶，他的管弦乐作品能带给我极大的震撼。对孩子而言，那真是压倒性，甚至令人惊吓的感受。更吓人的，是我第一次要在钢琴上演奏贝多芬。回顾过往，我现在很能同情那些老师，因为他们没办法在最理想的时间内将贝多芬介绍给年轻学生。比方说我9岁多的时候，老师要我练

《悲怆奏鸣曲》。我虽然喜欢，技巧却无法掌握，结果就是深感沮丧，导致四十多年后，我才回头去研究它。相似的还有在我12岁那年，我听到同学在发表会上演奏了《随想回旋曲》（*Rondo a capriccio*，Op. 129）。我非常喜欢，就说我也想学，可是老师却希望我能先学其他浪漫派作品。结果这一等也又是四十多年，我到最近才开始演奏它。这些例子告诉我们，对非常年轻的学生，演奏贝多芬可以是何其敏感的事，学生又如何容易受挫折，即使老师的出发点都是好的。

焦：不过您应该没有被这些事情影响才是。

波：在学《悲怆奏鸣曲》却造成困扰之后，我换了老师。新老师很有智慧，看出我的问题，于是给我贝多芬《f小调第一钢琴奏鸣曲》，相当谨慎也系统化地带领我学习并通过考试。总算，我觉得自己终于学好了一首贝多芬，也因此进步了。

焦：您后来如何到苏联学习？

波：那时有位俄国老师到南斯拉夫开大师班，我和一些学生被选中去弹给他听。之后他和我父母说我很有天分，应该到音乐文化更高的地方，比如莫斯科认真学习。审慎思考后，母亲决定我该去，我也就在1970年到莫斯科，通过入学考后进入中央音乐学校和提马金学。那是非常大的冲击。在南斯拉夫，我弹得很不错；到了莫斯科，班上每个人都比我好！我从小就是非常有抱负的人，自然见贤思齐、加倍苦练，不但要追上同学的水平，还要超过他们。我在那里念了五年，后来进入莫斯科音乐学院。

焦：您在苏联学校系统中曾和涅高兹与伊贡诺夫的学生学习，您如何看所谓的俄国钢琴学派？

波：我所受的技巧训练和所谓的“俄国学派”有很大的不同。事实上，我会称涅高兹等人为“苏联学派”，因为那已经进入苏联时代。我的训练则来自我妻子克泽拉丝，那是得自贝多芬与李斯特系统的学派，自帝俄时期在圣彼得堡生根，所以仍属“俄国学派”。提马金告诉我伊贡诺夫也曾学习李斯特传统，但观点和圣彼得堡学派不同，而克泽拉丝所教给我的则是非常纯粹的圣彼得堡学派，我也能比较这两派的异同。

焦：可否请您特别介绍以圣彼得堡为中心的“俄国学派”？这学派又如何传到格鲁吉亚，克泽拉丝夫人的家乡？

波：从彼得大帝开始，罗曼诺夫王朝就一心想学西欧文化，极尽所能地将西欧最杰出的人才请到圣彼得堡。在这种情况下，莱谢蒂茨基才到圣彼得堡教学。他和妻子，也是他学生埃西波娃，在圣彼得堡建立非常卓越且严格的教学系统。克泽拉丝的老师是普莱什彻耶娃（Nina Pleshtcheyeva），她出生于格鲁吉亚，是非常卓越的钢琴家，也是被选为接受特别教育的音乐天才。她非常幸运能和西洛迪学习。西洛迪比拉赫玛尼诺夫幸运，能和晚年的李斯特学习，得到更好的教育。普莱什彻耶娃在圣彼得堡音乐学院表现极为出色，一毕业就被留下来当老师。她和列文涅夫人是非常好的朋友，也是院长葛拉祖诺夫的情人。十月革命后政治情况恶化，她失去音乐学院工作，二战时搬回格鲁吉亚，教导年轻钢琴家。苏联成立之后，圣彼得堡被改名为列宁格勒，重要性也渐渐降低，因为所有资源都往首都莫斯科调。但圣彼得堡的音乐教育与“俄国钢琴学派”，却在格鲁吉亚得以保存。除了普莱什彻耶娃，格鲁吉亚钢琴教育中另一重要的人物是安娜塔西雅·薇莎拉兹，当今著名钢琴家艾丽索·薇莎拉兹的祖母，她也是埃西波娃的学生。

焦：“李斯特——西洛迪”这一派有何特色？

波：要谈“李斯特——西洛迪”学派之前，我们必须先讨论“贝多芬——李斯特”学派。为什么是贝多芬呢？贝多芬是钢琴巨匠，但也会演奏其他乐器。他是兴趣非常广泛的作曲家，写钢琴音乐也写交响乐，而且为交响乐发展出革命性的道路。他也爱为歌手伴奏，其对人声的喜爱则反映在钢琴奏鸣曲中层出不穷的“咏叹调”（aria）或“小咏叹调”（arietta）乐段。李斯特学到贝多芬最好的钢琴艺术，他的人生可分为三个阶段：第一阶段，他是钢琴神童与年轻超技大师。第二，他和达古夫人同居。达古夫人不只是作家，钢琴也弹得很好，和李斯特生了三个孩子。第三，李斯特住在魏玛并教导后进。西洛迪的幸运，就在能和晚年的李斯特学习三年，那是他最有经验也最有创造力的时期。李斯特一生都在发展钢琴技巧。以十二首《超技练习曲》来说，我曾见到它1837年版的手稿。我想，钢琴家要有佛陀的手才能弹奏吧！但即使1837年版实在过于复杂，你仍可欣赏这位年轻且极度天才的艺术家，是如何想让钢琴技巧达到管弦乐的效果。我们现在所知的1852年版，其实是1837年版的简化版。但在简化过程中，李斯特发展出极丰富的钢琴技法，包括手型和移位，后者特别是从贝多芬作品学到的心得。

焦：什么是“移位技巧”？

波：贝多芬主要从演奏弦乐器的经验学到这个技巧，特别是大提

琴。当你演奏大提琴，左手必须自然流畅地换把位。贝多芬由此学到如何保持右手位置又同时巧妙地频繁移动左手，并运用如此技巧于钢琴演奏。作为钢琴家和作曲家，李斯特钢琴艺术的主旨，在于追求管弦乐化和声乐化的演奏。借由融合贝多芬的移位技巧，他让左手变得和右手一样重要，一样能表现声乐线条和管弦乐效果。这种左手技巧成为李斯特结构式钢琴演奏的基础，而他要求所有可能的音色与层次，加上踏瓣技巧。这也就是为何李斯特晚年愈来愈亲近贝多芬的音乐，也常演奏贝多芬的原因。

焦：但李斯特不是和贝多芬的学生车尔尼学习吗？车尔尼的技巧仍然相当传统，注重水平面的手指移动，这和李斯特可有相当大的不同。

波：李斯特是从来不会把东西丢出去的艺术家，总是尽可能吸收一切。他学到车尔尼最佳的技巧，也就是精湛的手指功夫。他的《三首音乐会练习曲》（*Trois études de concert*）就反映出车尔尼的影响，只是已经将其转化成自己的音乐语言与技法。此外，我必须强调李斯特是经常旅行的艺术家，永远自所见所闻中学习。那时许多作曲家都是如此，作品也因此受到民族音乐和各地语言的影响。以前旅行远比现在缓慢，人们通常在所旅行之处生活一段时间，也学当地语言。这些生活经验都丰富了他们的音乐，像肖邦的作品就有西班牙的影响……

焦：也有西班牙的影响？

波：当然。最近一些研究指出，乔治·桑能写很好的西班牙文，并且以西班牙文发表文章。肖邦和乔治·桑都能说西班牙文，因为那是当时法国的贵族语言。这些皇室与贵族不希望仆人了解他们的谈话内容，所以说西班牙文，就像俄国和德国的贵族说法文一样。我们必须把作曲家在旅行中增广见闻并学习语言这个事实谨记在心，才能发现他们作品中的多元素材。我们能从普罗科菲耶夫《第二钢琴协奏曲》中听到早期爵士乐。这很奇怪吗？一点也不！因为他曾到美国巡回演奏，而我们也可自拉赫玛尼诺夫的《第四钢琴协奏曲》中听到爵士乐。普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》有黑海的音乐素材，因为他曾到格鲁吉亚。巴托克运用各种民俗音乐素材，贝多芬、舒伯特等人也是如此。那是人们欣赏来自各地之异国风味与顶尖事物的时代。想想威尼斯曾如何为中国的丝绸和茶叶疯狂，就不难想象那时人们的好奇心是怎样远胜于我们。

焦：和李斯特学过的钢琴家很多，但为何他众多德国学生没有学到他的特殊技巧？

波：艺术无法在政治动乱的时局中良好发展。李斯特在魏玛时，德国正处于统一过程，战事不断。所幸他是国际性人物，能吸引来自各地的学生，包括西洛迪。然而西洛迪回到俄国后，一战和十月革命破坏了一切。你知道为何普莱什彻耶娃被迫离开圣彼得堡音乐学院吗？只因为她会说法文，当时皇室的语言。为了在苏联体制中存活，她得配合政策，在晚上教小孩与工人弹钢琴。她回到格鲁吉亚首府第比利斯后，人们嫉妒她的才华，所以她不能在学院中教，只能教小孩。这成了克泽拉丝幸运之处，因为她从小就能和这位伟大钢琴家学习。然而，逃出苏联的音乐家就比较幸运吗？革命后，许多俄国音乐家定居美国，美国却盛行消费主义，音乐家都抱怨他们在美国必须演奏得非常快速。霍洛维兹就说他在美国不能弹抒情的作品，因为听众不爱。他离开了自己的环境，就像鱼离开了水，又如何能正常发展？面对这种听众，连拉赫玛尼诺夫也很讨厌开演奏会，只是为了养家而不得不为。普罗科菲耶夫眼见这一切，决定回到家乡，苏联却要他写政治宣传音乐……如此悲剧都破坏了传统与传承。

焦：实在很感慨“李斯特——西洛迪”的演奏秘诀会那么难以传承。

波：这一点都不奇怪，太多伟大事物在历史中消失。以北宋而言，汝窑只存在二十年，那烧出“雨过天青云破处”釉色的秘密却从此失传。我的家族有一脉来自意大利佩鲁加（Perugia），曾经也掌握了制造“吹金”的秘密——那是可以把金子打造成像气球，吹口气就能展开的技术——后来也失传了。对我而言，我想所谓的“水上行”也不是传说。过去真有这种功夫，但秘诀也消失了。

焦：克泽拉丝夫人只和普莱什彻耶娃学过吗？她当年如何学习钢琴与音乐？

波：她的家世非常有趣，属于德斯登（Desten）王朝，三千年前就在格鲁吉亚建立城市，虽然格鲁吉亚不过仅一千年而已。他们建海港进行贸易，累积了悠久的文化，家族成员也有高深教育。二战时她父亲被政府关起来，最后虽然存活，也能保持身份，条件是必须离开首府。所以他到其他城市从事教育、创办大学。她的母亲是钢琴家，伊贡诺夫的学生。她从小和母亲学，后来才和普莱什彻耶娃学，将俄国的李斯特传统融会贯通。这是我不及她幸运之处。她从小就接触到最好的钢琴学派，得到最好的教育。她也极有天分，永远得到最好、最高的奖学金。她的程度好到获得研究所文凭之前，就已被学校请去教学。她毕业时弹

了舒伯特《流浪者幻想曲》、普罗科菲耶夫《第七钢琴奏鸣曲》和巴伯《钢琴奏鸣曲》，当时苏联还根本没人听过这部美国作曲家的作品。

焦：西洛迪和安东·鲁宾斯坦与李斯特都学过。他曾在访问中表示，虽然鲁宾斯坦是伟大的钢琴家和老师，还是远比不上李斯特。然而，他没有说李斯特伟大的原因。

波：答案非常简单。李斯特是很明确的老师，安东·鲁宾斯坦则否，他是靠直觉和天分。这其实也是为何莫斯科音乐学院的各大巨头，无法把技巧传授下去，特别是涅高兹。涅高兹所做的，是启发学生以被启发，但这并不是教学。他是非常艺术化的人，但也在他的大堂课里说了很多废话。这就是为何涅高兹学派现在已经绝迹了，他的艺术和技巧都随其过世而消失。如果我想要传递知识，我必须非常明确。好老师永远都该在课堂上说实际而明确的事，开大师班该让学生学到实际的技巧和知识，而不是清谈些故事和心得。如果钢琴家在大师班中说勃拉姆斯如何和克拉拉·舒曼共进午餐，听众可以出于好奇的理由聆听，但这并不是教学，因为这根本没有给我们任何关于勃拉姆斯音乐或克拉拉演奏技巧的信息和知识，还会增加不属于乐谱上的信息。这非常危险。糟糕的是现在绝大部分的大师班都是废话连篇，人们已经厌倦假的知识了，大家该学习真的知识。

焦：在这样的脉络下，您认为“学派”是什么？

波：“学派”是前人智慧的累积，是单靠天分无法达到的能力。像古尔德，他是惊人的天才，但只有天赋直觉的才华，没有深厚的学派教育，因此晚年变得愈来愈挫折，最后以不正常的方式录音。他很有才华，但你无法从他的演奏中学到什么。为何我认为李小龙是20世纪最伟大的艺术家？因为他为世人带回对学习的尊敬。他的电影主题，都是主角如何透过自我牺牲来求学习，经过学习增强自己，然后奋战，在不断的自我提升中接近完美。“全然的完美”并不存在。只有神才是全然完美，而我们是人，但我们要进步、要提升，不能停止进步。我们不该对涅高兹太过苛刻，因为他也在追求完美与进步，只是方法错了。我们能够尊敬涅高兹和古尔德的天分，但无法从他们的天分中学到东西。

焦：那么广义而言，从“俄国学派”到“苏联学派”，您觉得最大的不同是什么？

波：简言之，“俄国学派”重视诠释和技巧的细腻琢磨，重质胜于重

量；“苏联学派”强调大量而广泛的曲目，重量胜于重质。如此转变和苏联政治环境有很大的关联。涅高兹的演奏仍属俄国传统，但他的学生，像吉列尔斯和里赫特，却被迫表现苏联生活形式的优越，每季都排出好几套新曲目和协奏曲，根本无法完全弹好；这就像是要一个妇女一年生二十个孩子一样。他们都极有天分，却被国家要求去虐待自己，消耗自己的才华，实在可惜。对我而言，涅高兹艺术的核心，在于声音的追求、乐曲的文学性联结、音乐的思想与艺术图像。正确方式应该是先获得演奏音色的技巧，经过思考后，再创造出艺术图像。但很遗憾的是，涅高兹的学生在快速学习的压力下索性背道而驰：他们先建立艺术图像，再运用自己会的声音演奏，但这常导致不适当的使用。国家宣传也无所不在，告诉学生要崇拜苏联钢琴家。有时吉列尔斯和里赫特来学校表演，没有准备好，弹得不够水平，可是学生都被规定要崇拜他们，无论如何都要大声鼓掌。我想钢琴家并没有那个意图，但国家机器在背后控制。意识形态主导一切，政治思想控制也包括乐曲。比如说，我们那时根本不可能在考试时弹拉赫玛尼诺夫《第四钢琴协奏曲》，因为那被认为是受到西方影响的腐化作品。虽然普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》也受美国文化影响，但类似讨论被绝对禁止，一点空间都没有。

焦：我相信吉列尔斯和里赫特都有表现不够好的时候，但他们的确是那时苏联最杰出的钢琴家，不欣赏他们还能欣赏谁呢？

波：这倒是。我1983年在巴黎演奏普罗科菲耶夫《第六钢琴奏鸣曲》，普罗科菲耶夫遗孀非常兴奋地到后台找我，说：“我真希望先夫能够把此曲题献给你。”“但他当年给里赫特首演，他似乎喜欢那样的演奏。”“亲爱的，那时没有更好的钢琴家了。”在那时苏联，吉列尔斯和里赫特就是最好的模范了。不过我希望大家不要误解我在批评同行，我仅是就这个例子来说明那个时代。

焦：但苏联体制不是以国家力量培育人才？就西方的观点，这已经是很好的教育了。

波：事实上，以前帝俄时期的音乐教育才称得上扎实，远比苏联时代要好！现在只有博士才会念到九年，但以前所有圣彼得堡和莫斯科音乐学院的学生，拿大学程度的文凭就需要学习九年。钢琴主修学生必须主修其他乐器，或学习声乐、指挥、作曲等专业，甚至还得学如何调钢琴。如此教育给予学生极强的能力。像女高音柯榭丝（Nina Koshetz, 1894—1965），她是拉赫玛尼诺夫的情人，其《六首浪漫曲》（*6 Romances*，Op. 38）的被题献者，技巧高超的声乐家。但你能想象她自

莫斯科音乐学院毕业时，弹了巴赫四十八首《前奏曲与赋格》和贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲吗？普莱什彻耶娃开音乐会，常上半场演唱，下半场弹钢琴炫技大曲。她们都是受到极佳教育的人。十月革命之后，为了省钱，把音乐学院课程缩短至五年。可以想见，一切都改变了。我还是学生的时候，有次我在莫斯科的展览中见一个中国工艺品。那是一个需要花上祖孙三代精雕细琢，从里到外有二十九层的象牙球。那大概是世界上最精致复杂的艺术品了。只要一个错误，工匠可能就会毁掉他父亲与祖父的毕生心血。我永远不会忘记那个象牙球和它带给我的震撼——原来曾经有人能完全奉献自己给他们的创作、知识、技巧。这才是学习！在莫斯科音乐学院，老师鼓励学生以里赫特为榜样，一周内练好三首协奏曲并上台。这算什么？就像卡拉扬也曾经每周录一张新录音，这又算什么？那些录音中哪些能留下来？

焦：您怎么认识克泽拉丝的？根据“传说”，你们是在一个宴会上认识……

波：那是她前夫的生日宴会。她前夫是非常重要的外交官，在苏联很有影响力，其父是苏联极重要的科学家，负责国防部科学研发，是冷战时最重要的人物之一。不过我那时并不知道他们已经分居了，为了四岁的小孩才暂且维持婚姻。

焦：您那时表演了什么？

波：我并没有表演什么，只是随兴弹了一些作品片段。克泽拉丝听到了，走过来说：“你试着这样弹……那边的姿势可以改变一下。”从这几句简单的话中，我立即发觉那背后有高深学问。我说：“你知道好多！你的知识绝对不是来自莫斯科！”这下子，倒是她觉得惊奇了。“你也教琴吗？如果是，不知道我能不能和你学？”她听了非常惊讶。那时学期快结束了，她要我夏天过后再找她。秋天一到，我就立即和她上课。

焦：您那时准备了什么？

波：我准备了一首贝多芬钢琴奏鸣曲。我以为我能把整曲弹完，谁知她光是开头第一句，就教了四个小时。下课后，我整个人都累瘫了。和她学习真的需要勇气与毅力，毕竟那和以往我所知的钢琴演奏完全不同。然而，一旦你看到她所展示出的演奏奥妙，你就知道必须坚持正确的路，再苦都值得。虽然我想飞，但在学飞之前，我必须会走。

焦：您那时还继续在古诺丝塔耶娃（Vera Gornastayeva，1929—2015）班上学习吗？

波：是的，但那只是名义而已。我在莫斯科音乐学院第一年非常不愉快，觉得根本学不到东西，完全是浪费时间。就在我想离开莫斯科时，我遇见克泽拉丝。这是我唯一留下来的原因。我在学校最后一年转到马里宁班上，虽然也只是名义上当他的学生，但我必须说他真是好人。很可惜，他和提马金都在这几年过世，一个时代就这样结束了。

焦：多年前您接受德国《时代》（Die Zeit）周刊访问，曾归纳克泽拉丝夫人最重要的教学心得为四大项：第一，要能易如反掌地掌握完美技巧。第二，要能洞悉钢琴声音的发展，特别是在19世纪晚期至20世纪初，钢琴家——作曲家的研究心得——这些作曲家知道钢琴可以如人声歌唱，同时也具备管弦乐团的多种色彩。第三，必须了解现代钢琴的各种性能，特别是如何运用其更丰富的声音。第四，对不同音乐风格的明辨与掌握。我想特别请教关于现代钢琴这一部分。我想涅高兹他们所用的都是贝希斯坦一系的钢琴，和现在的施坦威等等还是不同，而这绝对影响到钢琴家的技巧与音色。

波：我也可以用贝希斯坦演奏，但那建立在不同的技巧基础和钢琴知识之上。现代钢琴装置更重，但性能更好。虽然更难掌握，但只要能针对其性能而克服技巧问题，就可展现出丰富的色彩与表现力。

焦：踏瓣的使用呢？

波：要尽可能使用踏瓣，但前提是绝不能够损害声音清晰和音乐线条，破坏线条就是破坏音乐。许多音乐家其实是靠本能，而不是靠学习来演奏。他们可能演奏得非常具音乐性，但就作品本身而言，仍然不合格。

焦：在您的大师班上，您非常注重读谱，对每个细节都不放过。可否请您简单地谈谈如何阅读音乐？

波：最基本的，就是把每个音符的时值正确读出来。知道每个音该有的长度，就可以知道声音的先后与层次，接着就每一个声部做区别，表现走向、赋予语气。这些都做完了，才能开始讨论作曲家的其他指示。身为演奏者，一定要非常尊重乐谱，并且学习如何正确读谱。因为作曲家只能以非常抽象的音乐语言来表现他们的想法，如果我们还不好

好判读，音乐就会失真。

焦：但作曲家的指示我们真能全盘照收吗？李斯特在《梅菲斯特圆舞曲》一开始给了长达十四小节的踏瓣，我想这该是那时的钢琴能允许吧！不然若用现代钢琴照弹，声音一定很可怕。

波：你举的例子其实是很大的迷思。当你看到踏瓣记号，特别是一段很长的踏瓣指示，其意义并不是“一个连续的踏瓣”，而是“在这段踏瓣记号中，演奏者被允许使用踏瓣，且可以使用各种踏瓣”。踏瓣有非常多种：“半踏瓣”是演奏者踩下踏瓣后抬一半回来，让低音能维持但不会混淆不同声响；“四分踏瓣”则是钢琴家在维持低音之余，利用声音的振动来净化声响，或避免浑浊声响。踏瓣记号就像餐厅中的吸烟区，人们在非吸烟区不能吸烟，而到了吸烟区，可以抽一根烟，抽两根，或完全不抽，但不会说到了吸烟区就每分每秒都在抽烟。另一个常见的读谱问题是“重音”（sforzando）。“重音”记号的真正意思并非弹得大声或增加语气，而是“强调”。这就是为何在贝多芬作品中，“重音记号”常放在音符之前，而非音符之上。这就像是警告标示，提醒演奏者接下来要强调。至于如何强调，那可以有无数种方式。断奏通常是情绪的指示，不是指演奏时值要减半。令人遗憾的，是20世纪大多数钢琴家都失去了正确读谱的知识，导致错误解读作曲家的意图。

焦：您对钢琴音色有非常全面的掌握，而且能立即弹出您要的声音。这是如何达到的？

波：许多年前我和费城乐团合作拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，单簧管首席必须回家练习才能奏好和钢琴的对话。在排练后，他问我创造各种声音的秘诀为何，我说我弹出的声音都是“计算过后的声音”。在我的演奏中，没有任何一个声音是随机而为。所有声音都先在我脑中出现，经过思考后我才演奏。这是“功夫”。当一位功夫大师劈开一块砖头，他下手前一定知道要用多少的能量和何等角度来劈砖，劈砖和劈木头又截然不同。同理，做为钢琴家，我的功夫就是拥有制造各种音色的知识、研究和持续不断的练习。

焦：克泽拉丝夫人可曾以特定作品来训练您对声音的掌握能力？

波：拉威尔是她最爱的作曲家，对他有非常深入的研究。在1979年夏天，她就以《夜之幽灵》训练我，提升我的技巧到更高的境界，让我对声音能有完全的统御，并且深刻掌握音乐结构。这是我作为专业钢琴

家，在技巧发展上非常重要的一步。她本来希望我能立即练习《高贵而感伤的圆舞曲》，但我那时对它不太有兴趣，放了好几年后才学。这也是让我演奏技巧功力大增的作品，特别是对各种音色和音响的表现。

焦：您平常如何准备新作品？

波：我非常严格、谨慎且正确研读乐谱一段时间，然后把音乐放在一边，让思考沉淀。正确读谱会立即产生正确的结果。我在台湾的大师班上指导学生演奏李斯特《梅菲斯特圆舞曲》，所有人都以为我会弹，但我只是在两年前认真读过乐谱而已。虽然我在大师班之前从来没在钢琴上弹过它，但我一样可以当场演奏其中快速与困难的乐段。这就是正确读谱的成果。思考的逻辑并非来自天分，而是教育。如果我在研读乐谱后决定要演奏，我一样会遇到许多困难。无论是音乐或人生，永远都会有困难，而我们必须学习，进步，克服困难。

焦：我想您大概已被问了太多次，但我还是很好奇，当年肖邦大赛究竟发生了什么事？我想这是20世纪最著名的音乐事件之一。

波：那届比赛的冠军，其实在该年4月就由苏联“决定”了。那时苏联在文化部底下有个国际比赛单位，专门负责“照顾”苏联比赛者的一切。我在参加肖邦大赛前，已经在1978年赢了意大利卡萨格兰德大赛冠军，1980年还拿了蒙特利尔大赛冠军。蒙特利尔结束后我回到莫斯科，音乐学院的钢琴系主任多伦斯基找到我，“建议”我放弃肖邦大赛。他说只要我不妨碍他们，他可以拿1982年柴科夫斯基大赛冠军来交换，因为他们还没有支持的人选。我说了句“谢谢”就走了。到今天，我都没有在莫斯科开过一场音乐会，因为那里的人太不诚实，我不愿意在那边演奏。我觉得当年比赛所发生的事，至今外界仍未真正理解：阻拦我进决赛的不是我的音乐诠释，而是来自评审的政治因素。那时多伦斯基给我打了零分（满分25分），其他来自受苏联掌控的各国评审，也都给我零分或一分，西方评审却不是如此。

焦：您准备肖邦大赛时，是否曾想过要隐藏一些自己的艺术性格？弹出比较“中立”的演奏？

波：这不是我受到的教育。在艺术里，你一旦退缩，不能坚持理念，你就很难再把它找回来，人生也是如此。我的妻子就是最好的例子。她从来没有冠过夫姓，也不称自己是“波格雷里奇夫人”，永远以“克泽拉丝”之名行事。这名字非常有意义。她们格鲁吉亚的公主、贵

族为了保持胸形美观，从不亲自哺乳，把小孩交给乡间强壮的奶妈喂养，“克泽拉丝”其实是她奶妈的姓氏，最后这也帮助她躲过迫害。只是在那个时代，这是她的秘密，她不会告诉外人。我和她都有相同的信念：不管世局如何险恶，我们都不愿屈服，都要忠于自我。保持自我，才是人间最艰困的挑战。克泽拉丝能有这样的智慧面对人生，我又怎么可能为了讨好评审而改变诠释？我准备肖邦大赛和我准备卡萨格兰德大赛、蒙特利尔大赛相同，并没有为了比赛而做特别诠释——我没有隐藏，但也没有刻意作怪，我只是提出我的音乐观点与想法。

焦：您认为肖邦诠释中最危险的错误，以及演奏肖邦最困难的挑战，各是什么呢？

波：最危险的错误，就是以“浪漫”的方式表现他——肖邦虽然身处浪漫时代，但他本质上是革命家，他的音乐在当时是全然的前卫大胆。如果不能表现肖邦的革命性，却把他和其他浪漫派作曲家以同样的浪漫方式表现，我认为那根本背离了肖邦的精神。至于最困难的挑战，我认为是演奏者必须真心且诚实。毕竟，他的音乐容不得一丝虚伪，而这也是我永远努力的方向——我从不演奏自己不相信的音乐或弹法。

焦：您有想过您在比赛会引起那么大的争论吗？

波：倒真是没想过。但我也没想到，自己待了十年的国家，会无所不用其极地打压我，用尽各种丑恶手段。事实上，我第一轮弹完后就被刷掉了，根本没进第二轮。

焦：但您还是弹了第二轮啊！这是怎么一回事？

波：在原先的公布名单里，我已经被淘汰了。就在名单要公布时，代表加拿大的评审先看到名单。他也是蒙特利尔大赛的评审，没看到我的名字，大惑不解。“波格雷里奇人呢？他怎么不在上面？”“真抱歉，我们名单打错了。”要不是那位评审发现，比赛组委会又做贼心虚，我早就出局了，阿格里奇也根本没机会听到我的演奏。当年她弹了开幕音乐会就走了，到第二轮才加入评审。

焦：那肯特纳退出评审是针对您吗？

波：我不认为如此。他那时很不幸，身体不好，更糟糕的是听力非常不好，四个参赛学生又都没进入下一轮，他也不太了解比赛状况。我

想他辞去评审有非常多原因，但绝不是因为我；或许这又是别人用来攻击我的借口。

焦：您在肖邦大赛后旋即征服世界，成为最顶尖的钢琴家。我想这也证明了克泽拉丝夫人其钢琴技巧系统的威力。然而我很好奇，如果此一传统得自贝多芬与李斯特，为何现今钢琴家会放弃这样伟大的技巧训练？

波：因为如此学习方式和现代对演奏的要求完全背道而驰。想要达到她的要求，需要大量时间，但现在的演奏训练，是把人变成机器，要求快速学习。现在人们传颂最多的，也是某钢琴家如何下午拿到谱，晚上就上台。大家把这种演奏方式当成赞美，但我对此完全没兴趣，因为这根本达不到音乐的要求。我也可以在一周内学好一部大作品，但我不可能就这样上台。这是欺骗自己，欺骗作曲家，欺骗听众也欺骗音乐。我不是这样的人。我准备拉赫玛尼诺夫《音乐瞬间》（*Moments musicaux*，Op.16）时，第二曲有个句子我始终不满意，花了五年时间才弹好，常常一练就是八小时，只为了弹好它。事实上，快速练曲子最后也会导致记忆问题。我学曲子是听觉记忆和肌肉记忆两者皆有，但快速练曲的后果，往往导致脑力耗损，只有听觉而无肌肉记忆。这也是很多钢琴家只能弹快但不能弹慢的原因，因为他们只有弹快才能记得起来。无论是唱片录音或音乐会演出，我的最高目标就是演奏的清晰明确。这和灵感与天分无关，只能靠夜以继日的努力。有人问毕加索他相不相信灵感，他回答："是的，我相信。这是一位很难邀请的客人，通常在我工作八到九个小时之后才会出现。"天分当然很重要，但天分绝对无法替代苦功。

焦：这里的问题出在学习与事业的冲突。

波：就学习而言，绝对应该把每个曲子琢磨好，但经纪公司只会问年轻钢琴家"你会弹多少协奏曲？有多少曲目"，太多人只重量但不重质。不过我必须强调，艺术在精而不在多，最后还是可以看到成果。许多人录了一堆录音，最后还有多少留在市场上？我的曲目没他们多，但我每张录音都持续发行，每年都有可观的销售量，"少"反而变成"多"。有位非常著名的钢琴家曾和克泽拉丝学习，最后她选择放弃。她说："如果要照这种练法，我一年大概只能练个一页。我有小孩要养，也有音乐会要弹，我不能这样练。"虽然她没有达到音乐的要求，至少她还诚实，只是没有对音乐和听众诚实；但我要达到音乐的要求，因为那是尊敬乐曲的唯一方式。听听许多钢琴家演奏《图画展览会》中的

《市场》（*Limoges*）就可知道，他们根本没有把所有音符弹清楚，而这绝对不是荣耀乐曲的方法。但为了弹好这段，我可是经年累月地练习。

焦：所以我现在了解，和许多人想的相反，您其实一点都不叛逆。

波：是的，我一点都不叛逆。我可以说，我所受的家庭教育和音乐教育，都相当尊重权威。不向权威看齐，难道要向无知学习吗？民主社会中虽然人人平等，但在知识面前，哪里有人人平等这回事？我知道今日许多人对权威毫无尊重，心中只有名利。如果知识学问不能让他们在短期内获利，他们就不屑一顾。我认为那只不过是显示自己的懒惰，以及不肯按部就班下苦功钻研罢了。

焦：您在克泽拉丝夫人过世后大量减少演奏，除了失去人生伴侣，是否还有其他的原因？

波：其实真正的原因在于我的左手。我在1987年不慎感染到一种病毒。起先没在意，后来我左手手指受到影响，第四、五指的力气大为减弱，有时甚至麻木。

焦：克泽拉丝没办法帮您解决这个问题吗？

波：这就是问题之所在。她的技巧系统太完美，在那个系统下练琴根本不会受伤，但我不是自己练伤，面临的是来自外部的问题。她没有办法了解，甚至无法想象我的问题，还是希望我能准备像勃拉姆斯《帕格尼尼主题变奏曲》、斯特拉文斯基《彼得鲁什卡三乐章》、拉威尔《左手钢琴协奏曲》等曲目，但我实在无法继续练习——为了维持左手力道，我整个身体相当不平衡。我为演奏暖身时格外辛苦，因为两只手的状况完全不同。我的左手也比右手容易疲倦，甚至还得改变指法以对付一些特别段落。九年下来，我的状况愈来愈严重。在克泽拉丝过世后，我知道我必须当机立断，立即解决这个问题，重新找回我的技巧。也就从那时，我开始取消演出。

焦：但并没有人察觉到异状，您的演奏在技巧上还是一样完美。

波：我是对自己非常诚实的人。我听我那段时间的录音，都觉得自己那两个指头的表现比较缺乏感情。别人或许不能察觉，但我自己很清楚，我不能欺骗自己，因此我也停止录音。

焦：后来您怎么克服这个问题？

波：我减少演奏、停止录音，天天游泳放松。我和一位越南针灸师合作六年，终于完全康复。现在我的左手不但正常，还比以前更强壮、更年轻。这就是真正好的钢琴技巧，好的演奏系统所能带来的益处：我的技巧不断成长，却没有老化。绝大多数的钢琴家，只是用先天体能和天分来弹琴，没有认真思索钢琴演奏的奥秘，自然随着岁月而衰退。

焦：这个经验是否影响到您的艺术见解或钢琴技巧？

波：我不认为。对我而言，这只是个人医疗记录而已。但少了克泽拉丝的帮助，我的确花了很长一段时间才找到自己的方法。在她过世后，我开始学习拉赫玛尼诺夫《音乐瞬间》和格拉纳多斯《戈雅画境》，重新摸索音乐之道，靠自己找解答。经过七年努力，我终于找到自己的方法。

焦：您的音乐见解这些年来改变很多，像我在台北听您演奏普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》，就和以往非常不同。

波：我和它有很深的渊源。我弹了第一乐章作为音乐学院冬季考试的曲目，后来在蒙特利尔大赛决赛中首次和乐团合作全曲，所以我已和它相处四十年了。经过许多年的沉淀和思考，我现在能以更新颖的角度来看它，特别是其中的音乐素材。由于我的诠释改变了，我也要以全新的技巧，创造全新的音色来演奏。所以无论是音乐或技巧，我的演奏都和以往完全不同，而这是多年思考的心得。DG曾提议好几次，希望我能录制，但我都拒绝，因为我仍在期待自己能有更新颖、更深刻的见解。我无法停止学习，总在不断增加对音乐和演奏技巧的知识。有次卡巴耶（Montserrat Caballé，1933—）在我演出后到后台来看我，她说："我有你所有的录音，在飞机上我都听它们，我非常喜爱并了解你的演奏。然而在刚刚的音乐会中，我还是听到许多新想法。你现在已经达到前无古人的境界。我希望你可以继续保持，留在那里，绝对不要改变，绝对不要妥协，即使那需要极大的力量与勇气！"这是真的，要能够保持在那种高度，需要多大的勇气与力量，但我会全力以赴。

焦：您一定被许多人询问新观点如何而来——毕竟，它们实在非常特殊，甚至可说绝无仅有。

波：我以我的方式，基于我所受的教育来理解乐谱，表现作曲家的

思想。如果不能够从音乐中看到新观点，只是重复前人想法，我们也就无法为音乐注入活水。举例而言，“莎士比亚是谁”——这个简单的问题，学界却有各种不同答案，但这些答案不会损伤莎士比亚，反而更能吸引人去重新认识他。每位钢琴家都不同，接受不同教育并有不同个性，这也让音乐诠释更丰富。我接受大家的评价，但绝不会隐藏自己的观点。

焦：既然访问一开始您提到贝多芬，您近来也开了全场贝多芬独奏会，那么请容我就以贝多芬作品来请教您的学习方式和过程。比方说您曲目中的第二十三号《热情奏鸣曲》，这是您以前就弹过的作品吗？

波：贝多芬从来没有离开过我。通常每两年我就会演出他的作品，不过直到最近我才决定要学《热情》。我的动机是要为自己解答一个吊诡的问题：为何这首曲子被弹得残暴时，却又被认为是美丽的？当我练习时，你可以从我琴房的窗户听到此曲的砰然声响。

焦：但面对如此耳熟能详的作品，您大概很难逃离之前的印象吧？或也是要像普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》一样，必须给自己时间沉淀？

波：的确。我诚实说，每次我听别人演奏《热情》，我都不能了解它的精神，到最后我索性不再听了。我之所以还会演奏它，完全是意外。有天我在家偶然拿起贝多芬钢琴奏鸣曲研读，而我又看了《热情》。突然间，我被第一乐章第二页一个连接第一和第二主题的素材所吸引。我发现那个写法的巧妙，而这又像是个诱饵，诱引我去研究整首奏鸣曲。我看了又看，最后开始在钢琴上研读。这花了我很长一段时间，几乎是那个夏天的大半。后来我了解到，如果想要真正了解并在音乐会上演奏《热情》，我就必须把之前对它的一切印象全都忘记。所以《热情》变得像是一座迷宫：我对它耳熟能详，实际上却一无所知。唯有从此，我对此曲的学习才真正开始。不过幸运的是在学习《热情》之前，我已学习并演奏过贝多芬《第二十四钢琴奏鸣曲》，这对我了解《热情》有很大帮助。

焦：怎么说呢？

波：这像是解谜。《热情》是谜题但也是线索，而第二十四号则提供了谜题的第二部分。在《热情》之前的第二十二号，和第二十四号一样都由两个乐章组成，对我而言这是了解这三部作品的重要关键。首

先，贝多芬的钢琴技艺，无论是对钢琴性能的掌握或技术本身的修为，此时都已达到至高的成就。在《热情》前后，实在很难找到两个相较而言较短，且以两个乐章谱成的作品，能够和此曲相伴。但贝多芬还是做到了。

焦：既然如此，可否请您也谈谈第二十二和第二十四号？我尤其喜欢第二十二号，虽然那真像是一个谜，音乐素材又不可思议的丰富。

波：在贝多芬之后，无论来自哪一个年代或文化，只要写作钢琴音乐，多少都会受此曲影响。你可以在舒曼作品（特别像《托卡塔》）的节奏与和声，勃拉姆斯作品的双手协调与安排，甚至在拉赫玛尼诺夫、格拉纳多斯以及所有主要的20世纪作曲家作品中辨认出此曲的身影。就键盘幅度的运用而言，此曲不只达到前所未见的新高点，风格也开始变化。像第一乐章谱上的指示并不是小步舞曲，而是要我们了解以小步舞曲的速度——或节拍、或风格、或精神来演奏。也就是说贝多芬写的是“形而上”的小步舞曲，以超越小步舞曲的概念来写作。这无疑给了后辈作曲家非常大的启发。

焦：至于第二十四号，听起来可爱，技巧却非常艰难——很多人都不知道它其实非常难弹，音乐也很难处理好。

波：就音乐洞见而言，一些资料指出这是贝多芬最喜爱的奏鸣曲。无论这是否为真，可以确定的是此曲和第二十二号一样，都是贝多芬实验室的精品，想象力与实验之作。这里的贝多芬很像后来发展出的电影技法：他不加入干预的段落，而让材料以不断变动的画面呈现。非常短小的段落，强而有力地互相连接，在两个乐章中创造出诸多惊奇。此曲也是浓缩的神迹。贝多芬把那么丰富的声响信息，精练到以两个短乐章表现，创造出爆发性的强大精神力量，但那音乐又充满人性幽默，相当高级精妙的幽默。

焦：算算您演奏过的贝多芬奏鸣曲，其实还不少。您在很年轻的时候就演奏并录制了贝多芬最后一首钢琴奏鸣曲，展现出的水平至今仍令人惊叹。可是要演奏《热情》，您还是得花这样长的时间准备。

波：如果把作曲家比喻成岛屿，在我心中，贝多芬岛就浩瀚如大陆。演奏好贝多芬一首钢琴奏鸣曲，并不表示能自动演奏好他其他的钢琴奏鸣曲，因为他的三十二首钢琴奏鸣曲并不是兄弟姊妹，而是三十二个说着不同语言的人。我们像是走进一个巨大的建筑且寻找什么。我们

不知道该怎么做，但如果用心以诚，追求实质而非掌声，也准备好要耐心面对，那么在这过程中，在这巨大建筑里，我们会在某个时刻找到那等候我们已久的宝藏，让我们珍视欣赏。那时我们心灵所能感觉到的温暖情感，就像自己做了良善且正义的事一样。

焦：经过这样一番来回探索，您现在如何看《热情》？

波：我真心认为，就我所演奏过的所有音乐中，还没有遇到像《热情》一样艰深的作品。无论是在寻找正确指法，或正确手掌位置，都有我遇过最难的挑战。也直到我研究《热情》，我才真正认识到贝多芬是何其超凡的作曲家。他有源源不绝的热情，精神发展如哲学家，钢琴技艺又远远超越了他所处的时代。我也真正了解到，《热情》是一首在你弹出任何一个音之前，就必须把“绝技”了然于心的作品。这位作曲家，在他的时代是技艺的领航者，而他所着眼的可不只是他的时代——贝多芬还要看未来，甚至包括我们的时代。

焦：但我还有一点好奇，就是您虽然思虑周密，音乐仍然感人至深，您是如何达到理性与感性的平衡？

波：当你走进一个暗房，就是因为什么都看不见，所以更必须运用你所有的感官，也必须运用你的直觉与本能。研究音乐也是如此。即使《热情》是千锤百炼，逻辑极其严谨，甚至可说是相当数学化的作品，它仍需要演奏者以不可或缺的艺术直觉来演奏，用脑也必须用心。

焦：不过这些年来我还注意到一点，就是您的演奏可以在不同场次中展现出相当不同的色彩。我永远不会忘记您演奏的西贝柳斯《悲伤圆舞曲》（Valse triste，Op. 44-1）那神奇无比的色彩，特别是我听过三次以上！

波：在人生这个阶段，我希望展现出另一种层次的超级技巧——声音的统御。我以声音色彩在音乐中说话，借由音色变化来表现乐曲的深刻内在生命。许多作品中都有重复出现的素材和乐句，而我都给它们不同的色彩和声响。如果需要，我的演奏可以像是即兴，只是我是以色彩和声音来即兴。

焦：您很年轻就成名，现在如何看自己的事业和名声？

波：我只能说，年少成名的好处，在于我可用名声为艺术贡献，仅

此而已。人生充满了战斗，而我永远都在为自己的艺术奋战。在美国，唯一重要的是如何卖，而不是艺术。贾尼斯是多么杰出的钢琴家，但在克莱本赢得第一届柴科夫斯基大赛而成为美国偶像后，即使贾尼斯弹得远胜克莱本，他仍然不能如其所愿地录制他的杰出曲目，唱片公司还不希望贾尼斯录克莱本已经录过的曲目。这实在是艺术上的一大悲剧和损失。这种消费主义在美国已行之多年。柴科夫斯基就曾在他的书信中提到，某美国女钢琴家到魏玛和李斯特上了几堂课，回国后就打着李斯特的招牌来教学生，成为富婆。或许李斯特一生都没有赚到那样多钱！在20世纪，天才不是被卖给国家，就是被卖给消费主义。在1980年代，我经纪人中没有一个知道我演奏的价值和我所继承的学派，他们只知道要卖我的长相和青春。我在中国台湾、韩国、日本的第一场音乐会，无一例外，听众都主要是12到15岁的女孩。音乐会后，她们想要碰我，想要拿我的照片和签名。我到澳洲演奏后，居然被该国列为顶尖性感偶像。我知道这些地方还没有准备好接受我，所以我几乎都隔了很久才再去。我等人们能够看到我的艺术而非外表，我才愿意演奏。

焦：我发现您从成名之始就投身慈善活动，而且一直如此。可否请您谈谈这些年来的心路历程？

波：我们家有非常深厚的宗教传统。我父亲是基督徒，母亲是东正教徒，所以在我们的观念中，乐善好施是非常重要的美德。我年轻时就知道我很幸运——我能遇到好老师，天分能得到重视，我也得到帮助，因此我更该回馈。不只是从我的演奏中回馈，还要能以其他方式回馈。所以当我成名之后，我立即投身慈善活动，希望能以我的名声来做些善事。我能说，我所得的远多于我所给的。我永远不会忘记我在1981年为墨西哥赈灾所办的音乐会。许多孩子失去父母，而我音乐会所募得的善款能为他们买玩具和乐器，给他们教育和安慰。四分之一个世纪过去，我在台湾为听障和视障儿童所举行的慈善音乐会后，一些孩子拿了泰迪熊和玩具狗到舞台上给我——那一瞬间，我仿佛看到当年墨西哥的孩子，现在把礼物送还给我。这让我非常感动。这是我从舞台上所能得到的最大的快乐了。

焦：您对自己的录音或演出都非常精明，但并不追求金钱。

波：我的家庭曾经非常富有，钱对我而言根本不是罕见的事。我一点都不对金钱着迷，也不会受到美国和欧洲消费主义所吸引或影响。如果我愿意，我可以赚比现在要多很多的钱，但我不曾如此做。我想这也是我的幸运，因为我不会迷失于财富之中，我也很庆幸我的家庭非常具

有尊严。我的外公曾被剥夺工作权，对他而言这根本是判他死刑。但你知道他后来做什么吗？他当清道夫，但非常有尊严地当清道夫。“工作就是工作，”我外公说，“没有工作会减低你自身的价值。”他以前那么富有，但一样可以当清道夫，而且非常光荣地做这份工作。我家庭的遭遇告诉我，这世上只有知识、尊严和爱是别人拿不走的，而我会永远记得。

焦：您现在还听许多音乐会或录音吗？休闲时间做些什么？

波：我没有时间听很多音乐和演出。如果有，主要听声乐和民俗音乐，还有好的爵士乐。我这几年学探戈，学西班牙文，对西班牙与拉丁音乐很有心得。

焦：您现在有没有什么新计划或正在研究中的作品？

波：我希望能在近年内录制拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》《第二钢琴奏鸣曲》和普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》等作品。我很想演奏全本《伊比利亚》，但考量时间，我想我必须要花超过五年才能把此套作品准备到我认可的水平，这个计划只能往后延，但格拉纳多斯的《西班牙舞曲》我已经公开演奏，也将演出《戈雅画境》。我也很喜欢皮亚佐拉（Astor Piazzolla，1921—1992）的作品。现在许多人演奏拉丁音乐，只是沉迷于动听的旋律，并不了解音乐的内涵。探戈每一种节奏、速度、舞蹈风格和历史背景，都有其表现意义和情感概念。只要能用心钻研这些舞蹈元素的意义，那皮亚佐拉的任何作品，都能从其节奏和曲调编排中分析出音乐的含义与故事。我要演奏出有意义而非僵硬的西班牙和拉丁音乐。我在1978年参加卡萨格兰德大赛后，带回巴托克《为双钢琴与打击乐器的奏鸣曲》的乐谱，从此便深深迷恋至今。我也希望我能早日演出它，一偿夙愿。

焦：您对新一代的音乐家有何期许？

波：人生有限且短暂，我非常重视知识传承，希望我一生所学能够传给后世，让这套独特但历史悠久的演奏技巧继续流传。现在大家都想要快速的成功。在许多国家，当模特儿成了一种流行，人只想贩卖最原始的本钱，而非学习与进步。然而，学习不能只求速成，真正的成就需要专注、坚持与奉献。我希望年轻音乐家能够尊重音乐，在艺术面前谦逊，而非追求速成名声。艺术家要广泛深入地学习，也要永远坚持自己的信念。

波格雷里奇谈2016年的日本独奏会曲目与新录音

焦元溥（以下简称“焦”）：非常高兴能听到您在2016年再次演奏肖邦第二号《叙事曲》和第三号《诙谐曲》。早在1980年肖邦大赛，您对这二曲的精湛诠释与演奏就令人赞叹，之后的录音又呈现出不同的思考与表现，第三号《诙谐曲》还录了两次。如今您看它们是否又和以往不同？

波格雷里奇（以下简称“波”）：当你看着乐谱，再看着自己，你会知道在你面前是何等美丽动人的存在，会想要探索究竟是什么让自己如此着迷，寻求那美丽动人背后的道理。也在探索中，我忘了我以前是怎么想，更不会复制之前的做法。如此能以新颖角度审视作品的客观距离，来自倾听、想象、幻想以及具鉴赏力的眼光。音乐那超乎寻常的质感与灵思之美，永远比我们所能想象的还要更丰富；换言之，真正能启发人的音乐，永远欢迎不同解读，也邀请人探索其无穷无尽的宝藏。我总是强调，重探旧曲目和学习新曲目一样重要。此外就像赫拉克利特所言，人无法两次踏入同一条河流。经过这些年，我已不是过去的我，自然不会用同样方式读一部作品。永远不要满足既有的成就，永远要思考既定想法之外的其他可能。

焦：您如何看肖邦作品的创新？

波：他总是展现非常特殊、个人化的技巧，并不紧连着维也纳学派的传统。他的想象何其惊人，既带来难以置信的美，也使得呈现其作品的结构与外形成为艰巨的挑战。这是演奏肖邦的难处。即使看似简单的段落，我们都必须用各种不同方式尝试，没有现成答案可循。我们可以累积经验，但不能偷懒地用相同方法演奏肖邦的不同作品。

焦：您之前的舒曼录音与演奏都令人印象深刻，这次带来新曲目舒曼《维也纳狂欢节》（Faschingsschwank aus Wien，Op. 26）也令人赞叹。可否请您先谈谈舒曼这位作曲家？

波：他绝对是被低估、没有被妥善理解的作曲家。现实中，他没有达到太多他年轻时为自己所设立的目标，但那是因为他的才华实在远超过他的日常生活所及。若没有手伤，他可能成为钢琴演奏名家，但他又花费心力写作并教育听众，终其一生勇敢地和坏品位与坏习惯对抗。自身才华出众，又知道尊重大师，钻研巴赫与贝多芬作品。他的钢琴作品

丰富而美丽，打开人类心灵与灵魂最隐晦深藏、最私密幽微的部分。这需要我们以极大的努力与苦功来妥善呈现，以至世人对他的认识到现在都不够多。他实在不是另一位浪漫派作曲家而已！

焦：我们该如何解读标题中的“维也纳”？

波：我们是有舒曼造访维也纳的记录，而他在那里并不顺利。不过我认为真正重要的，并非他在这个城市的实际生活经验，而是“维也纳”的象征与比喻意义。在19世纪末之前，维也纳名列欧洲最大的城市并有非常兴盛的音乐产业，至少那是音乐文化与教育的中心。我们该用这个角度去思考此曲标题的意涵。当然还有“狂欢节”——此曲一开始是舞会，接着各种面具与人物突然出现，灿烂缤纷也奇形怪状。我年轻时听到它就非常喜欢，但我知道那时我还没有能力演奏。它是在技巧与情感上都碰触极限的作品，有强烈对比，素材充满想象、热情，甚至惊吓与讽刺，也开始出现心理上的不平衡，许多想法开始改变。它相当微妙奇特，又全然是爆炸性的音乐。

焦：在哪些地方您看到作曲家出现失衡的迹象？

波：比方说第二乐章的《浪漫曲》，其下降音型非常西班牙风格，完全能让人想到格拉纳多斯，对舒曼这样的德国人而言实在特别。然而仔细审视，又会发现此段动机总是重复——坚持甚至执迷地重复，可说走在失衡边缘。

焦：您的第四乐章不是一般人心目中“优美”的演奏，却解答了我心里的不少疑惑。

波：这段谱上写“用更大的能量”（Mit Größter Energie）——“Größter”是比大还要大，这是一种古怪，带了几分对维也纳的嘲弄，因此不是要听来讨人喜欢，让人觉得美。另一个线索是舒曼虽要“更大的能量”，这段却没给力度与音量指示，只在最后写了“弱”（piano）而已。换言之，他给了演奏者相当大的空间去表现这样的古怪与嘲弄，而这“更大的能量”对我而言是巨大的情感，巨大到宛如身处高温蒸汽室的窒息感，音乐如熔岩流动而能带走一切。下一段《终曲》也有旺盛的怒气，从头到尾源源不绝，一样是丰沛无比的能量。

焦：不过论及写作，您这次曲目中最惊奇的，或许要属莫扎特《c小调幻想曲》（Fantasia in C minor，K 475）所展现的现代性。谁听

了会想到这是1785年的创作呢？

波：的确，此曲写法的逻辑与完美实在令我震撼与困惑——莫扎特怎么能在如此短的篇幅中，放入那么丰富又精练的对比，强烈却优雅，而其转调和钢琴语法更可说是革命性的前卫。他用声音创造出独特的空间，空间里自有生命。如此精简且优雅的笔法后来可见于普罗科菲耶夫、巴托克和斯特拉文斯基等人之手，莫扎特完全预言了未来，而他只活了短短36岁不到！起初我实在不知道该怎么弹，真要经过一段时间的酝酿思考，才慢慢能从其写作逻辑中找到处理之法，也因此更清楚“幻想曲”这个曲类。

焦：很可惜太多人无法体会到这点，甚至误认他就是“美好的”“愉快的”维也纳古典乐派作曲家。

波：要认识任何作曲家，都必须花时间和精力啊！这本来就不容易，于是多数人抓了表面就以此满足，认为已经了解了，这就是一切。此外人们对不确定的事总是感到不舒服，即使他们被这样的音乐打动也不例外。总之，以前的听众比较乐于求知，对音乐会慎重以对——我现在真的比较少看到这样的听众了。

焦：这次下半场您带来拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》，这是您以前常演出的曲目，可否为我们谈谈它？

波：首先我们要了解，拉赫玛尼诺夫的音乐不见得都很“俄国”。他有其俄国的一面，但他们家也是鞑靼贵族之后。对我而言，他很多作品其实是鞑靼多于俄罗斯，甚至和俄罗斯无关，此曲就是一例。这是拉赫玛尼诺夫拜访罗马，受其启发而写的作品。只要去过罗马，对它都会有非常丰富的印象，也会有自己偏爱的景色，而我可以想象如拉赫玛尼诺夫这样有才华的艺术家，罗马必然像是一道闪电一般深深击中他的心灵，让他把这永恒之城转化为音乐形象与体验。此曲有的是拉赫玛尼诺夫的想象力、热情、非比寻常的旋律与和声天赋，以及在罗马大门面前燃烧的南国热血。而它最惊人的特色，就是全曲完全从开头旋律发展而成，自单一旋律转化出壮丽灿烂的乐想。也因为全曲源于单一旋律，其种种变化，就可说呈现出过去回忆、当下印象和对未来的想象，可以看到罗马的不同时空。其次，此曲的钢琴技巧充满创见，是相当神秘、原创性的技巧，提出特殊的分配手指方法，看似和弦之处其实都是细腻的声部写作，演奏者必须呈现不同声音。由于如此创见，加上作曲家对泛音、音程组合、踏瓣的绝妙掌握，此曲有极为丰富、如同管弦乐般的色

彩，非常复杂。

焦：这也是演奏此曲真正困难之处，而非我们在钢琴比赛里常听到的那种拼命猛砸又吵闹的演奏。

波：不止于此。演奏此曲必须维持形式和结构。如何表现对比，给予素材正确的心理发展，为各种声音变化找到连接关系，就必须仰赖精心设计的声音色彩。这不能靠巧合或灵感，而得靠扎实的思考与练习。此外，演奏拉赫玛尼诺夫要有大格局，但也要呈现小细节。演奏此曲必须全心投入又必须超然客观，好像同时有两个自己，兼具冷静的脑和热情的心才可以做到。毕竟，它很英雄气概、很壮丽，但也非常高贵与温柔，演奏它不能脱离人性。

焦：您从以前到现在，都演奏此曲1931年修订版，我很好奇您是否也考虑添入1913年版的段落？

波：拉赫玛尼诺夫常常重修他的作品，以更精简、完整、合乎逻辑的手法另出新版，因此我也选择演奏1931年修订版。我对作曲家极为尊重；既然拉赫玛尼诺夫决定重新定义此曲并给予新版本，我自然尊重他的决定，不会自行剪贴我的版本。

焦：您怎么看拉赫玛尼诺夫作品中经常出现的特定素材（如钟声）与其音乐性格？

波：我从另一个角度来回答你的问题。拉赫玛尼诺夫曾被问到他的音乐是否“忧郁”（melancholic），他说“不”，他的音乐是“悲伤”（sad）。很多人以此认为他的音乐就是悲伤，但在我看来，这只表示“他对他自己音乐的感想”，其他人不见得要和他有一样的感想。拉赫玛尼诺夫的音乐对他而言很悲伤，并不表示对我也很悲伤。相反，音乐有超越人类情感的能力，甚至比其创作者所能想象或感受的还要丰富。对我而言，他的音乐带给我们无穷的活力和美，让我们觉得生命可以是美好且值得的。这是音乐的矛盾之处，也是天才的矛盾之处。另外，对任何作品，我们都不能理所当然地接受某一特定诠释。当然，我们要尊重作品写作的时空环境，但我们也常看到有作品就是跳出其时代轨道而自成理路。真正的艺术，就是要发现并揭示如此作品，并且打开阅听人的感官，让他们充分体会。这也是我对自己工作的期许。

焦：除了《第二钢琴奏鸣曲》，这次您在日本也要演奏《第二钢琴

协奏曲》，后者拉赫玛尼诺夫在1924与1929年留下两次录音。您怎么看他演奏自己的作品？

波：我们听到的是录音而非现场演出，这可有很大的差别。根据曾听过他演奏的人，我们得到许多不同看法，包括有人说他因为吸烟而导致血液循环不良，演奏缺乏力道，听起来很“轻”。当然这些都只是传言，但不是传言的，就是拉赫玛尼诺夫虽然很早就显露天分，但没有受到当时最重要的钢琴名家训练，不像西洛迪有幸能和李斯特学习。他决定当职业演奏家后，花极多时间练琴，但练习、开音乐会与准备录音都需要时间，方式还不太一样，他可能没有很多时间准备录音。此外，当一名厨师为客人准备鱼，他自己可能吃培根当午餐；为客人准备肉，可能自己却吃鱼。对创作材料非常熟悉，不一定表示其诠释就必然是真理。有时旁观者清，距离才能产生更好的判断。我听拉赫玛尼诺夫或普罗科菲耶夫弹自己的作品，心里往往是这样的感觉。另外我想指出一个非常有趣的事实：如果你去数算《第二钢琴协奏曲》中和速度有关的指示，你会非常惊讶地发现在全部89页中竟有76个速度指示，也就是说有70多种速度变化。由于必须和乐团合奏，这实在不可能做到；就算真做到，音乐听起来也会非常别扭。但我对它们并非视而不见，而是用不同声音而非不同速度来做出这些改变。如果演奏者能够创造出够丰富的声音，有更多工具可以表现想法，就不用只依赖速度变化。

焦：一些听众无法接受和一般录音相差太大的演奏速度，尤其是慢速。我们该如何为他们介绍速度的道理？

波：声音有其需要的长度，音乐也有其性格。声音存在于性格里，也存在于该音乐厅的空间场域，该演奏会的钢琴等等之中。关于声音的问题，其实就是关于空间的问题，也关于和该空间对应的音量。当我录制作品，我对空间的态度会改变，因为我在意的是声音如何被麦克风吸收，因此我的演奏不会有现场自由，特别是速度——其实我不喜欢用这个词：对我而言那并非单纯的“速度”（speed），而是复合意义的“脉动”（pulse）。在现场演奏中，你体验到的是声音长度与声音传送更自由、更多样、更有个性也更有生命的表现。这是在录音室、音乐会与户外场地演奏都不同，也必须不同的道理。

焦：我完全可以从您对录音的要求体会到这点，而我也非常高兴能在2016年看到您终于出了新录音，还是用最先进的录音技术，音质远超过CD！（可于https://partner.idagio.com/pogorelich/ 付费收听或购买SONY发行的专辑；以下所标示的演奏时间皆为该录音之演奏时

间。）

波：其实这是巧合。我上次录音是1998年。就当我终于想要再录的时候，新技术正好发明，我非常高兴。

焦：您这次录制了贝多芬《第二十二钢琴奏鸣曲》和《第二十四钢琴奏鸣曲》，可否再为我们多谈谈它们？
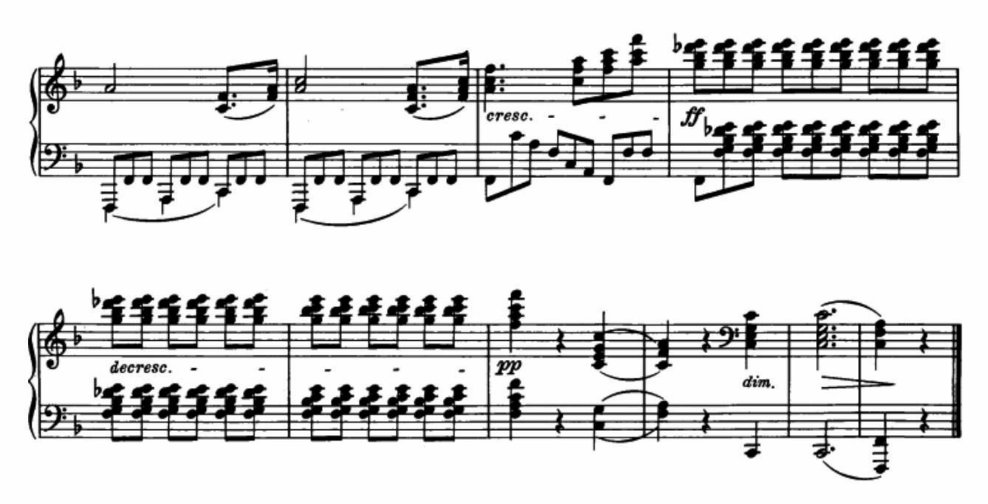
波：它们是非常了不起的创作。第二十二号有特殊的想象力——你可以听到钢琴音乐，听到室内乐声响，还有各种管弦乐声响，包括各种乐器。甚至在第二乐章靠近结尾前，当贝多芬穷尽所有声音想象，居然还导入吉他的声音（2'45"与5'03"处）！这和后来勃拉姆斯在《帕格尼尼主题变奏曲》第一册最后一曲的设计极其相像，你也可以在舒曼《托卡塔》或斯特拉文斯基《彼得鲁什卡三乐章》中见到此曲诸多片段的变形。它的写法更是特别：第一乐章贝多芬大胆运用断裂的素材呈现形式的自由，以非常现代的方式发展乐念，当然还有趣味十足的和声语言。第二十四号的风格，部分在贝多芬的时代，部分却超越他的时代，如何达到比例平衡相当重要，也很困难。然而，它的精神无疑指向未来，是心理发展音乐，表现作曲者幽微私密的心理活动，钢琴家要紧紧抓住这一切，不能失控。第一乐章带有后来印象派的神秘色彩与光影，第二乐章则是最顶级的幽默。虽然这二曲加起来不过25分钟，你可以知道这是贝多芬为自己而写作品，我也投注了大量心力，希望能以最清晰（purify）和最简单（simplify）的方式把我在这两部作品中见到的一切呈现出来。

焦：最佳的诠释像是作品的第二次首演，您的新录音正给我如此感受，甚至能够改变我们对贝多芬钢琴艺术的概念。在此让我大胆地请问，是否可以给一些聆听提示，让我们知道如何能更深入地品味您为这份录音所下的苦功？

波：如果真要我说，我会从下面几个地方建议大家仔细聆听：
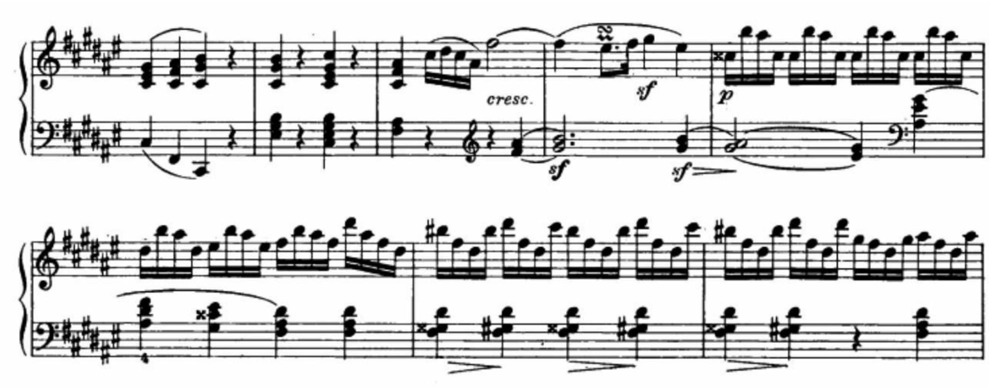
一、微动态（micro-dynamics）：这是和弦里本来就有的动能，表面上是和弦，其中却有声部行进，演奏者必须区分出不同声部并且弹出声部线条，才算实现贝多芬的意图。比方说第二十二号第一乐章第102至105小节的“和弦”（3'07"起）——如果我们审视其前后脉络，就会知道它是各种声部的组合，如同弦乐合奏，第148小节至结尾也是一样（5'24"起）。这都是“声部”，演奏者必须把其中的不同线条、组织弹出

来。



谱例1：贝多芬《第二十二钢琴奏鸣曲》第一乐章第145至154小节

第二十四号第一乐章第18小节起的左手声部也是如此（1'06"）。这里要用一只手弹出多重声部，当然非常困难，但这是贝多芬的钢琴语言。如果没办法达成，就无以彻底实现他在谱上的要求。



谱例2：贝多芬《第二十四钢琴奏鸣曲》第一乐章第14至21小节

二、对角聆听（diagonal hearing）：这是声部之间的微妙对应，以及旋律中的语气声调变化。我们不只要听声音的垂直效果，还要听前听后，同时听对角声响的效果。同样是第二十四号第一乐章第18小节起（1'06"），这里的高音声部不只是装饰，而有相当多样的语气、旋律、音程关系。这里的声响几乎就是拉威尔《水妖》的开头，但声音对应远比《水妖》复杂。也在此处我们看到贝多芬另一个精彩发明，那就
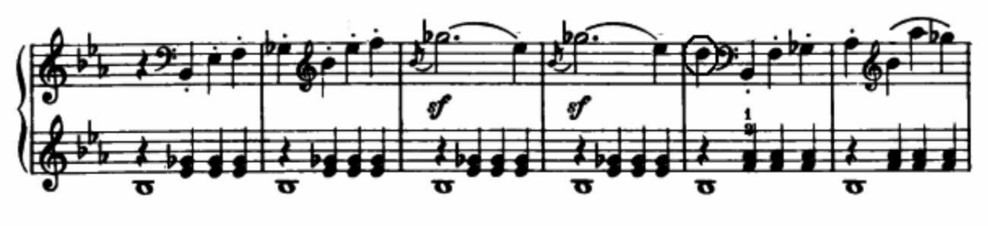
是“微动作”。

三、微动作（micro movement）与移位（shifting）：在前面的段落，右手掌在极经济的动作中完成各种声部表现，常常仅通过一个手指的动作完成。这要求手指肌肉的高度训练，才能精准实现作品要求。若把“微动作”的概念放大，那就是“移位”，手掌位置立即移动。这是掌握音乐素材之间最短的距离，手掌手指的移动路径中没有空隙，没有任何时间与能量被浪费。你看爵士钢琴家泰特姆（Art Tatum，1909—1956）的演奏就知道了。他因为失明，出于本能地发展出这种技巧，和贝多芬殊途同归。第二十四号第一乐章第41小节起（3'36"，特别是3'52"后），左手在中音域与低音域不断轮转移动，和右手各自分开却又合在一起；或在《第二十二钢琴奏鸣曲》第二乐章，我们都可见到这种钢琴写作最精致的呈现。李斯特说“手要在空中飘，但要接触到键盘”，就是指这种最经济也最自由的演奏法。但我要提醒大家，同一音型在不同音域出现，其实是作曲家表现不同个性的方法，因此演奏者应该用不同色彩演奏。

因此，无论是“微动态”、“微动作”或“对角聆听”设计，都需要手指的完全独立、手指肌肉的坚实锻炼，以及预先设计好的声响。每个音在弹出去之前都必须计算好音量、音质与音色，没有偶然。

四、尊重时值：最后，我希望大家能仔细听我如何尊重谱上的时值。我所有指法都为此设计，这要求全面的身体协调性以及全面的踏瓣使用。为此我发展了一套非常复杂的踏瓣法，特别是“持（续）音踏板”（Sostenuto Pedal）的多种操作方式。大家可以用最严格的方式听我的录音并对比谱上每个细节，看看我是否忠实弹出谱上每个音符应有的长度——如何起音、是否维持应有时值、音结束的时机——以及如何维持声音应有时值但不造成音响混浊。

失之毫厘差以千里，如果不能忠实弹出这点，就无法真正实现谱上所创造的空间，也无法真正表现音乐性格。比方说贝多芬第八号钢琴奏鸣曲《悲怆》第一乐章第二主题，大家都用右手跨左手去弹低音声部，我却是用左手去弹低音声部，只为了能准确弹出第55小节的第一拍该有的时值——贝多芬是写四分音符，更没有加上断奏（staccato）。



谱例3：贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》第一乐章第51至56小节

若要不用踏瓣、维持音响清晰，就只能用我的方法弹。这样当然要花很长时间练习，才能在贝多芬要求的速度下弹到。很多人会说，不过是这样小的一个细节，值得花这么多功夫吗？对我而言，只有这样做才算忠实与尊敬，才真正履行了身为演奏者的责任。我不会在乎要花多少时间才能达到，因为作品是那么丰富深刻。

以上只是一些例子，做为我建议大家聆听的方向，还有很多技巧面向我无法详细讨论，但都可以从这个录音中听到，特别是声音色彩、线条掌握与层次区分。演奏贝多芬你需要一切：歌调、超技、室内乐、管弦乐、色彩、深刻、幽默、德国风格等等，而这要求苦功。一时灵感不会持久，只有实在的苦功才会持久。若是录音，这才能创造出有艺术价值的作品，因为这经得起反复欣赏，永远能给听者更多讯息。最近有人问我可以给年轻音乐家什么建议，我说大家可以去找有艺术价值的录音来听：认真地听很多次，让其声音深植脑海，让自己知道前人曾经达到的成就，知道什么是标准。毕竟好逸恶劳是人之天性，要克服必须仰赖耐心和谦虚。知道标准就会谦虚，也会要求自己下苦功。

焦：非常感谢您和我们分享这么多！期待您下次的演奏与录音。

第四章 美洲与欧洲篇

前言 文化交流与时空探索

如同第二章面临的分类问题，本章收录的钢琴家各有不同特色与背景，学习历程缤纷多样，“欧洲与美洲”的划分并没有太大实质意义，虽然亦能点出他们所代表的文化交融特色。

首先，此处的“欧洲与美洲”不单指钢琴家出身，更显示其教育背景：布劳提冈、汉弗里格与霍夫虽在欧陆与英国出生成长，却决定至美国深造，普缇南也曾到美国短期进修；洛蒂在加拿大法语区出生成长，但选择至德语环境的维也纳音乐院研习。无论最后是否喜爱如此学习经验，他们期待不同文化带来的刺激，也将之融合成自己的艺术。斯泰尔、普缇南、乌拉达基本上在自己国家学习，但竭力追求丰富多样的艺术观点：斯泰尔曲目之广令人叹为观止；普缇南的音乐爱好兼具流行、摇滚与爵士，也是颇有成绩的作曲家；乌拉达从小就向往指挥，现在也是名家。当他们回到键盘，凡此种种都成为他们的艺术养分，也让我们体认到音乐家就该有这样的广博学养。

本章受访者的另一特色，在于他们多非最显赫的国际大赛冠军得主，布劳提冈、斯泰尔、汉弗里格与普缇南的演奏事业甚至与比赛无关。当然，若像普缇南、霍夫与洛蒂般早慧，演奏邀约应接不暇，的确不用持续在比赛中拼搏。但整体而论，他们今日的不凡成就，再次证明比赛仅是一时火花，长久不断的努力方是正途，也是音乐艺术家的唯一道路。布劳提冈与斯泰尔虽以学习现代钢琴起家，现在皆以古钢琴与羽管键琴录音闻名于世。从访问中我们能见到他们对不同乐器的演奏心得与适用分析，也能得知他们不断探索音乐与表现方式，永远乐于发现的

好奇。

本章访问中当然也有不少精彩故事。若论“音乐世家”之显赫，身为伟大男高音之子的汉弗里格和薇莎拉兹都属本书受访者之最。独到传承果然可见于其艺术表现，而汉弗里格对中国功夫的钻研与日文的学习，也成就不一样的艺术风景。普缇南与洛蒂各自是本书唯一的瑞典与加拿大受访者，提供精彩的学习心得。洛蒂在1978年就和多伦多交响乐团至中国演出，见证那段极其特别的动荡时代，留下珍贵的历史证言；普缇南曾和施尼特凯与利盖蒂请教其作品诠释，与后者更成为好友并经常合作。他为人低调，并未积极宣扬与这些作曲大家的往来，但其心得绝对也是帮助我们理解他们的第一手资料。论及多才多艺，霍夫大概难逢敌手，他也是文字优美精到、论述等身的知名作者，还是得奖诗人与小说家。对这样的艺术家，加上相识甚久，究竟该如何访问？几经思考，本书的更新版本仍以原访问为出发点，顺着他这十年来的新录音延伸新内容，希望能多少呈现他的惊人才华。

布劳提冈

Ronald Brautigam，1954—



1954年10月1日生于阿姆斯特丹，布劳提冈在阿姆斯特丹音乐学院师事威京（Jan Wijn，1934—），后来又至英国与美国学习。他原来演奏现代钢琴，后来又自学古钢琴而开展出新天地，在BIS唱片公司一系列海顿、莫扎特、贝多芬的钢琴协奏曲与奏鸣曲全集录音使他获得国际赞誉，唱片获奖无数，是当代古乐演奏的代表人物。布劳提冈目前定居阿姆斯特丹，为瑞士巴塞尔音乐学院现代钢琴教授。

关键字：赛尔金 麦克诺提 作曲家和钢琴制造商的互动 古钢琴与现代钢琴的差异 古钢琴踏瓣 古钢琴演奏技巧 个人特质 海顿 贝多芬（《槌子钢琴奏鸣曲》《热情奏鸣曲》及晚期创作） 速度指示 莫扎特《土耳其进行曲》 莫扎特钢琴协奏曲 施纳贝尔 当代作品与作曲家 历史资料演奏

访谈时间、地点：2013年5月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：请先谈谈您的早期学习历程。

布劳提冈（以下简称“布”）：我父母都不是音乐家，但家父是业余钢琴演奏者，在家总是弹琴，弹很多肖邦，也会即兴演奏或编曲。所以自有记忆以来，我就很熟悉钢琴的声音。我四五岁的时候，爸妈发现我会自己爬上琴椅，在键盘上摸索听到的旋律，于是让我学琴。高中毕业后我进入阿姆斯特丹音乐学院并申请到荷兰音乐奖学金，得以到美国和赛尔金学习一年，而那让我大开眼界——这世上真有人这样诚实、专注、热情又积极地面对音乐，不放过谱上任何细节，不断探讨“为什么？为什么作曲家在这里加了一个圆滑线？为什么这里要有一个装饰音？为什么这个乐句和那个不一样？为什么？为什么？为什么？……”能在艺术成长关键期遇到这样惊人的大师，我自然深受影响。赛尔金总是想更接近乐曲，更实现乐谱，更接近作曲家的心，我除了向他看齐，现在也能更接近作曲家所用的乐器；或许这是以另一种方式延续他的教导。

焦：说到早期音乐，无论是学术研究或演奏，荷兰其实远在美国之先。近代从莱昂哈特（Gustav Leonhardt，1928—2012）开始，荷兰就成为古乐重镇，布吕根（Frans Brüggen，1934—2014）等人更是推动古乐风潮的大师。有如此环境，您年轻时是否就对古乐演奏产生兴趣了呢？

布：完全没有！我去美国前曾和一些钢琴家住在一起，其中一位是霍格兰（Stanley Hoogland，1939—）。他是古钢琴演奏的先驱，搜集了一些古钢琴。我在他家见到这些收藏，试了一下，觉得这是哪门子的笨乐器，为什么不演奏施坦威就好呢？在我成长过程中我只知道施坦威，也认为那样的声音——或者说，现代钢琴的声音——是“对”的，而且是“绝对的对”。我那时还没有准备好能接受古钢琴，也没有足够的知识。这一切要到1987年，某天我偶然经过麦克诺提（Paul McNulty，1953—）的工作室。我从窗外看到他在整理钢琴，心想这或许很有趣，

他也大方邀请我试弹。这一弹，竟改变了我的人生。

焦：您之所以会改变想法，我想应是多年演奏下来积累了许多问题，最后在古钢琴上得到答案。

布：的确。那时我特别专注于莫扎特钢琴奏鸣曲，我很清楚我要什么样的演奏，却怎么样都达不到。练了好久，却不知道问题可能不在我，而在我用的乐器。现代钢琴对莫扎特而言太响亮，可是我若弹得小声，又会过分精致细腻，缺乏我想要的活力与戏剧性。总之就是动辄得咎。可是当我一弹由麦克诺提复制，莫扎特当年所用的瓦尔特（Walter）钢琴，我在现代钢琴上苦苦追求却不可得的乐句、声响与效果，竟然就这样出现了。我只弹了半小时，就决定和他买一架古钢琴回家。当然我也必须承认，如果那天我走进另一家工作室，没遇到这么好的乐器，或许这一切改变都不会发生。

焦：所以这是因缘俱足，一切都在那个时间点上到位。您在当下就决定日后要以古钢琴演奏吗？

布：我本来只把它当成研究乐曲的辅助，没想到在古钢琴上花的时间愈来愈多，最后干脆也在音乐会里演奏它。现在麦克诺提变成我很好的朋友，我和他学到很多关于钢琴的知识，他也深刻影响我的演奏。从18世纪一直到19世纪，几乎所有作曲家都有偏爱的钢琴品牌，像门德尔松和李斯特喜欢艾拉德，肖邦也弹艾拉德但偏爱普列耶尔，勃拉姆斯则喜欢施特莱切（Streicher）。这些都是钢琴，其机械构造却相当不同。当然今天的施坦威和贝森朵夫也不一样，可是它们的差异远不及以往的不同厂牌。昔日作曲家和钢琴制造商互动发展，后者努力研发前者要的乐器，依前者的喜好不断改良。贝多芬的钢琴作品就是最好的例子。每次他得到新钢琴，我们都可从其作品中看到对应，像是音域更宽、强弱对比更大、踏瓣新用法等等，而他永远写得比最新乐器的性能还更超前，继续推动乐器演进。如此特色已经在我们这个时代消失，我们没见到作曲家和施坦威、贝森朵夫、法奇奥里、雅马哈或卡瓦伊等厂牌互动。

焦：您仍然持续弹现代钢琴，可否谈谈学习古乐器所带给您的启发？

布：演奏作曲家谱曲时所用的乐器，确实可以帮助我们了解他们谱上的信息。比方说作品的音域配置，以前钢琴高、中、低音域的音色差

别很大，作曲家把旋律安排在哪一个音域，其考量绝对不只有音高。早期钢琴延音效果没有现在强，因此不能弹太慢；击弦装置不够灵敏，所以也不能太快，否则会卡住。知其速度限制，也就帮助我们判断乐曲的表现范围。由于琴弦张力弱，演奏古钢琴不能太大力，否则马上走音。但古钢琴音质可随力度大小改变，因此强弱不只是音量变化，更有音质变化的戏剧个性，不像现代钢琴常就只是大小声而已。由此推想，我们更能理解贝多芬所要求的突强（sforzato）和重音，也更能知道许多段落该有的说话语气。维也纳古典乐派的键盘乐曲充满短小的圆滑线，在现代钢琴上弹很容易就整段唱过去。若能知道那在古钢琴上的效果，也就清楚作曲家想要的句法。现代钢琴低音远比以往厚实强劲，古钢琴则可帮助我们找到昔日作品合宜的音响平衡。当我知晓这一切，接下来就是重新思考，如何将这些特性“翻译”到现代钢琴上表现，我也因此成为一位更好的演奏者。

焦：踏瓣呢？

布：古钢琴的踏瓣真是千变万化！首先，那不限于延音和制音，常是各种附加音效，包括鼓和钹，有的甚至多到六个踏瓣，一不小心就会踩错。在这种钢琴上演奏莫扎特《土耳其进行曲》，真的可以边弹边“敲锣打鼓”，现代钢琴不可能完全“转译”这点。就延音与制音效果而言，在古钢琴上操作也会得到很多之前想不到的心得。比方说若是以腿操作的横杆，那使用自然无法太频繁。即使是脚踏瓣，由于早期机械构造不很灵活，如果踩换太多，很可能连带影响击弦系统，声音出不来。许多作曲家现在看似不合理的踏瓣指示，比方说《月光奏鸣曲》第一乐章从头到尾都要用踏瓣，《华德斯坦奏鸣曲》第三乐章结尾急板也整页都用等等，以他们的乐器演奏后就会发现那确实合理，也知道不一定要在现代钢琴上照弹，否则声音听起来会像是掉进洗衣机或游泳池。

焦：整体而言，您的演奏技巧是否也有所改变？

布：我不再像以前那样弹现代钢琴了。我的触键变得较轻，不再按键按到底，想呈现更多昔日钢琴的性能特色，踏瓣也用得节制许多。不过我必须强调，了解愈多，应该帮助我们开启愈多可能，而不是自我设限。赛尔金就说：“如果钢琴听起来只是像钢琴，那就太无聊了！”认识古钢琴，认识更多样的声音可能，再回到现代钢琴，我也要弹得更丰富。像贝多芬《悲怆奏鸣曲》第一乐章第一主题的左手低音，我觉得现代钢琴就比古钢琴更能做出“小船在狂风暴雨的汪洋中颤抖”之感。说到底，乐器只是音乐的起点而非终点。弹古钢琴就以古钢琴思考，弹现代

钢琴就以现代钢琴思考，无论乐器为何，最终都是为了实现音乐。

焦：不过和现代钢琴相比，古钢琴的声音变化幅度毕竟小一些，演奏家所能展现的个人特质可能也受到影响。您在乎这点吗？或说您要用什么方式来强化个人特色？

布：我其实不在乎，因为我觉得乐曲比弹它的人重要，不会想要特别让人辨认出“这是布劳提冈的版本”，虽然我也没有因此而刻意压抑自己的表现与想法。况且录音记录的只是演奏者某一时的想法。如果可以，我其实乐意再录一套莫扎特、海顿和贝多芬钢琴奏鸣曲全集，让大家知道我的新观点，但我想好的现场演出永远比录音要精彩。

焦：您的海顿奏鸣曲全集非常出色，真希望大家能多认识这些作品。

布：海顿可说是古典时期的建筑大家，奏鸣曲、弦乐四重奏、交响曲都由他建立出形式体例并发展出规模。听他怎么写奏鸣曲式中的发展部，那真是见证历史。如果把他早、中、晚期的钢琴（键盘）奏鸣曲各选几首放在一起听，你会发现这根本是三位不同的作曲家。换言之，他的革新与变化甚至超过贝多芬，而他也不只是一个过渡。愈熟悉海顿，愈会惊讶他的精彩。

焦：回到您先前提到，贝多芬和钢琴的关系。如您曾说，他的钢琴乐曲既为钢琴而写，却也同时对抗钢琴，要求当时钢琴无法做到的性能。我好奇的是既然如此，用现代钢琴演奏贝多芬是否更“适合”呢？

布：我承认就贝多芬而言，古乐器不见得都合适，但我们也别忘了贝多芬是永不满足的作曲家，他的音乐要求可从来不会谦逊。如果他有机会弹现代施坦威，他大概也不会满意，而会写出超越施坦威性能，超出所有人——包括他自己——所能掌握的作品。这是他个性使然，而且如此情况也不只发生在钢琴。比方说他的晚期弦乐四重奏，包括《大赋格》，很多地方真的就是在对抗弦乐演奏者，完全是整人。这种对抗挣扎，是他音乐很重要的一部分。《槌子钢琴奏鸣曲》也是很经典的例子。贝多芬和钢琴对抗也和作曲材料对抗，更和自己对抗。第一乐章要进入再现部前的过门乐段，我总感觉他在榨干自己，想要创造出极其非凡伟大的东西，想要这个想要那个，最后却瞬间垮了，只能自甘平凡地进入再现部。宏大的企图对比后来的结果，就像一个人积极努力往上爬，结果踩了香蕉皮。但也正是在这些段落，音乐极其动人。我相信只

要他愿意，贝多芬最后一定能在那里写出“非凡伟大”的音乐，他却把挣扎、对抗和失败都留在乐谱上，我想这一定有他的道理——人的努力不见得都能成功，但我们不能因此不努力。

焦：您怎么看这首奏鸣曲长大的第三乐章？在此曲之前，没有一首奏鸣曲有篇幅如此巨大，长约二十分钟的慢板乐章。

布：我觉得它有点被过分神化了。这有点像莫扎特《第二十七钢琴协奏曲》，现在被当成他的某种音乐遗言，非要在其中找些什么特殊讯息不可。这确实是莫扎特最后一首钢琴协奏曲，但它之所以是最后一首，只是因为莫扎特没继续写下一首，而不是他快要死了。回到这个乐章，这当然是了不起的音乐，特别是和声语言以及独特的神秘氛围，但我总觉得如果真心进入这个乐章，所能感受到的就是精彩的音乐。那能让你忘记时间、忘记一切标签，也忘记人们说它有多伟大多特别。若我们回到作曲家给它的指示，那是“不过分的慢板”，我想这个“不过分”（non troppo）其实正说明了一切。

焦：整体而言，您怎么看贝多芬的晚期创作？

布：我觉得他这段时期的音乐非常抽象，本质上已脱离了所呈现的乐器，连声响和音乐之间也有距离。当然他的钢琴奏鸣曲还是比较适合给钢琴而非弦乐四重奏，反之亦然，但像他的交响曲，无论用以前或现在的乐器，有些地方至今还是很难得到令人感觉正确的声音。舒曼也是如此。他的晚期创作《音乐会作品》（Op. 134）收尾前写了钢琴与小号和长号的搭配。这段在谱上看起来是很雄壮威武，但实际听来……真的不知道舒曼在想什么。我真希望可以听到他脑中所想象的声音啊！

焦：说到“不过分”，我想请教您如何看贝多芬《热情奏鸣曲》第三乐章的指示？贝多芬说“快板但不过分”（Allegro ma non troppo），究竟是要钢琴家不要弹太快，好和乐章最后的“急板”作对比，还是有其他用意？至少我个人无法信服这个乐章要刻意“不能弹太快”。

布：我的看法是“快板”（allegro）这个意大利文，原文包含“活泼欢乐”的意思。贝多芬在此要演奏者“不过分”，是要大家不要因为快而弹出“活泼欢乐”的感觉。他指的不单是速度，还有性格。这不难设想：如果有人弹得一味炫技而忽略音乐的悲剧气氛，那的确会产生卡通配乐般蹦蹦跳跳的欢乐感。但我无法想象贝多芬这段会慢慢弹，毕竟此曲有种

魔鬼性格，第一乐章阴沉、被抑制的能量等着在第三乐章爆发。贝多芬谱上的表情指示，恰巧在《热情奏鸣曲》之后不久就从意大利文改成德文，或许这正表示他对原有意大利语汇的不满意。不过他最后又改回来了，大概发现换成德文也一样，演奏者还是不能只凭文字就完全理解他。不过说到底，关于这时期的速度指示，我们必须要做出属于我们这个时代的翻译。“快板”该多快？“行板”（andante）——走路的速度——又该多快？“小行板”（andantino）是什么？比行板快还是比行板慢？我们都必须综合考量。毕竟一如调律基准愈来愈高，现代人心中的“快”，绝对比海顿时代人的“快”要快上很多。如果我们完全照乐谱的速度指示，对现代人而言可能根本没效果，但这也不表示我们要弹得像机关枪扫射。像海顿的《惊愕交响曲》，现在大家都很熟了，一开始演奏第二乐章，听众都在期待那个突然大声的爆点。可是如果大家都熟，照谱演出就不可能会有惊愕效果，只是老调重弹罢了。我听过布吕根指挥这段，他就故意将爆点提前，果然把听众真正吓了一跳。这不合乎乐谱，却忠实呈现作曲家的意图，我们应该注重后者才是。

焦：我读过一篇文章，作者认为莫扎特写作《土耳其进行曲》时所设想的钢琴，高音域的音色非常不同。若要呈现当年的“惊艳感”，以现代钢琴演奏时就必须做特别处理，像是提高八度演奏。您赞同这样的处理吗？

布：这是很可以讨论的手法。我自己不会这样做，而是希望把同样的音弹出不同的质感。既然提到《土耳其进行曲》，这也是一个讨论时代风格变迁的好例子。如果你去听真正的土耳其军队进行曲，那其实是很慢的音乐，就像海顿在第一百号交响曲《军队》第二乐章写的那样。以前许多钢琴家，比方说霍洛维兹，弹这首《土耳其进行曲》速度也不快；现在却愈来愈快，快到和原本的“土耳其风”一点关系都没有了。演奏者如何取得平衡，我觉得是很值得思索的事。

焦：说到录音，您曾表示录音能够抓住所有细节，对古乐演奏而言格外有益，但我想许多现场的美妙泛音，并不都能被录音捕捉。这两者所呈现的，往往是相当不同的美学。

布：以莫扎特钢琴协奏曲来讲，现场演奏和录音确实提供非常不同的聆赏经验。现场演奏中，钢琴在某些段落实在很难被听见；我想莫扎特绝对知道，但他显然不在意，因为当时这些曲子演奏时他是钢琴家更是作曲家，无论如何听到的都是他。就算钢琴部分听不见，观众一样可以见到莫扎特本人。在这些作品里，我甚至觉得钢琴家角色对他不总是

很重要，他在意且享受的是作曲家的身份。钢琴乐段有些时候之所以存在，只是为了让演奏者看起来有事做，并不一定都会被听见，也不见得重要。

焦：您现场演奏莫扎特钢琴协奏曲，在管弦乐段会和乐团一起合奏，段落反复时也会加装饰音或改变旋律，可说完全照当时的演奏式样，但为何您在录音中就不见得如此做呢？

布：我有两个考量。首先，装饰与变化的本质是即兴，可是一旦录下来被不断聆听，那就不再是即兴了。我怕听众错认我的即兴是乐谱的一部分，而这个录音计划重心在莫扎特的作品，于是我就舍去这些即兴。我很清楚录音的影响力：我很喜欢尼尔森的交响曲，而我小时候听的录音，有处双簧管早了一小节出来——糟糕，直到现在我每次听到那段，我都觉得双簧管应该先出来，我完全被第一印象制约了！其次，古乐器的声音轻浅，要合奏整齐必须非常专注，录音更会把小瑕疵放大。我们录音时钢琴放在乐团的另一边，更不容易整齐。现场演出因为有场地音响帮助，些微不整齐也没有太大关系，录音就得锱铢必较。其实在录音中，我在前奏里还是有和乐团一起合奏，只是弹得非常小声且小心，所以几乎听不到。总之录音啊，我想可说是“妥协的盛会”吧！

焦：我非常喜爱您录制的莫扎特钢琴协奏曲，特别是第二十四和二十五号，无论是声响或诠释都给我非常大的启发，可否特别谈谈这两首曲子？

布：谢谢你的称赞。c小调第二十四号如果用古乐器与编制演奏，听起来会比现代乐器要刺耳很多：莫扎特用了那么多不在c小调的音，常常往升f小调跑，在以前的调律情况下声响应该很吓人，大家会更清楚他所做的试验有多大胆！C大调第二十五号则是我最爱的一首，那是莫扎特钢琴协奏曲中的《朱庇特》交响曲，架构非凡而大气辉煌的颠峰之作，一切都那么完美。但我想这两首要放在一起看：如果没有第二十四号宛如走进死荫幽谷的探索，或许就没有第二十五号的清净明朗，宛如涅槃。

焦：这套莫扎特钢琴协奏曲的CD封面设计很有趣，是钢琴从伐木到制作完成的过程，您也有参与封面设计吗？

布：这正是我的点子！我觉得这样会很有意思，也能增加收藏的价值。

焦：您还常听录音吗？

布：我一般常听的其实是后期浪漫派的大型交响作品，给自己不同的灵感。钢琴录音中我现在还爱听的，就是施纳贝尔和赛尔金。他们演奏出音乐的精髓，永远不会过时。施纳贝尔的演奏既有智慧思考又有音乐性，听起来聪明又刺激，连错音都很刺激。赛尔金代表了一种指引与标准，可能再也没有比他的《迪亚贝里变奏曲》更精彩、更感人的诠释了。

焦：您的曲目很广泛，包括现代与当代作品，这是否也帮助您的古钢琴演奏呢？

布：的确。我尽可能每年都委托作曲家写新作，从观察他们谱曲以及和他们讨论，我知道作曲家也是人，也会犯错，自然也会修改，就像贝多芬和莫扎特。我也确实发现，当作曲家为钢琴谱曲，他心中的依据不是任何一架钢琴，而就是他那架。所以很多我不能理解的地方或效果，特别是踏瓣，我请作曲家在其钢琴上一弹，我就知道是怎么回事了。这类经验也帮助我思考莫扎特要在钢琴作品里带出的乐器特质或贝多芬想要的效果。此外，作曲家刚写好一首作品，而你是第一个弹给他听的人，你一定能从中学到很多。比方说我常觉得作曲家给的节拍器速度有问题，实际弹给他们听之后也多半获得修改：他们心里想的演奏或哼唱出来的速度多半都比较快，但真弹给他们听，他们就知道自己要的其实是另一种速度。我想这世上最善变的，莫过于作曲家的心意吧。

焦：在亚洲，作曲大师常被神格化，导致我们忘了他们也是血肉之躯，是活生生的人。

布：现在校订严谨的乐谱都会附上乐曲的考证与注解，包括作曲家对同一乐段或小节的不同想法，而那些想法很多和乐曲本身互相冲突，连莫扎特都是如此，可见乐曲不是凭空而来，作曲家也经历了好一番思索。在演奏任何作品之前，演奏者都必须思考这部作品关于什么，里面又说了什么。比方说作曲家是恋爱了，还是陷入绝望？或者以贝多芬《月光奏鸣曲》来讲，那是两者皆有。演奏者不只要了解作品，更要了解作曲家的心。上周我在维也纳，晚上在城里散步，想到两百年前贝多芬也是如此——散步不会让我弹得更好，但能让我更能体会贝多芬的感受，知道这城市夏天夜里可以有多热，而贝多芬仍然搜索枯肠，在半夜振笔疾书……这一切看似和《月光奏鸣曲》没有关系，却帮助我理解贝多芬的性格和内在戏剧性。一旦能够理解这点，那么演奏《月光奏鸣

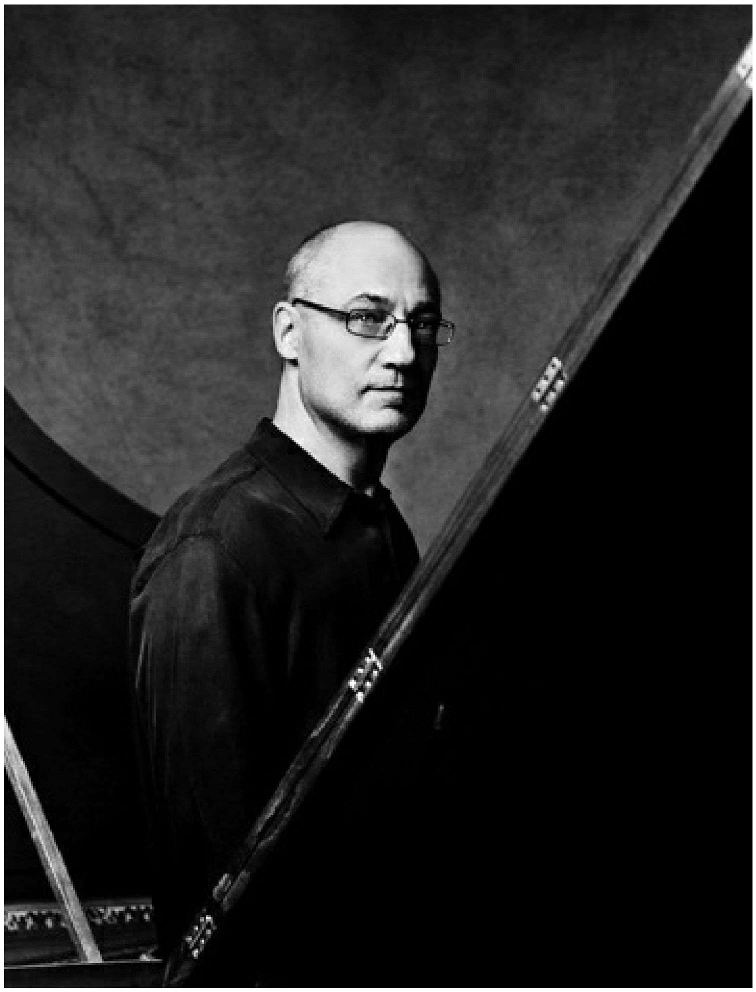
曲》就不是难事。

焦：最后，对于当下“历史资料演奏”的发展，您有什么看法呢？

布：我没有把它想得那么伟大，经过多年发展，这已成为另一种“已被接受”的演奏方式，但也就是如此而已。它为音乐诠释增加了可能性，但并非终点或真理。我期待它能继续发展，但绝对不要变成教条。当然，我最希望有一天能发明时光机器，让我们回去看看巴赫、莫扎特、肖邦是怎么演奏的，我想结果可能会完全超出我们的想象呢！

斯泰尔

Andreas Staier，1955—



1955年9月13日出生于德国哥廷根（Göttingen），斯泰尔于汉诺威音乐学院和哈瑟（Erika Haase，1935—2013）与鲍尔（Kurt Bauer，1928—2017）学习钢琴，和罗瓦凯（Lajos Rovatkay，1933—）学习羽管键琴。他兼擅钢琴、历史钢琴、羽管键琴，于1983年至1986年担任科隆古乐团（Musica Antiqua Köln）的羽管键琴手，后离团发展独奏事业。斯泰尔学识渊博，诠释新颖迷人，在巴洛克音乐、古典乐派与浪漫乐派皆有精彩表现，曲目宽广且录音等身，在历史钢琴与羽管键琴演奏上尤

其有非凡成就，更曾获诸多国际唱片大奖与殊荣，是当今最杰出的历史钢琴演奏名家之一。

关键字：探险家 汉诺威音乐学院 技术训练 羽管键琴（音色、性能、演奏法）历史乐器 音乐文法 鲁比莫夫 莫扎特《土耳其进行曲》 即兴 历史信息演奏 美学/哲学论述 速度指示 舒曼 向过去致敬 瓦格纳 好奇心

访谈时间、地点：2016年11月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：非常感谢您接受访问。我必须说，对于像您这样录音等身、曲目众多、学养极其丰厚的音乐家，我还真不知道该如何发问。或许您愿意先说说，从何时开始想要成为音乐家？

斯泰尔（以下简称“斯”）：我最初的志向的确不在音乐。我很喜爱地理，小时候尤其着迷。我的祖父收藏有印刷精美的19世纪晚期古地图，我常拿来看，看到出神，特别当我看到上面的白点，那些尚未被探索的领域。我告诉自己，我要当探险家，要勘查那些无人去过的地方，告诉世人白点的真相。但后来我看到新的世界地图……唉，所有地方都有人去过了，已经没有白点了。这一点都不有趣！我非常失望，从此放弃我的探险家梦想。

焦：但您成为音乐世界里的探险家了！您一开始如何学音乐的呢？

斯：我大概8岁开始学钢琴。我的学校老师是位很特别的女士。以一般眼光来看，她不是非常好的老师，因为她并不盯着学生练技术。她的理念是，艺术，在基本定义上就需要自由，不能强迫。在她的课上我可以做任何事，拿任何乐曲和她讨论、一起分析，甚至不讨论音乐而谈其他事。如此教学当然无法训练出比赛赢家，但她认为艺术是为了人，而不是为比赛存在。对我而言这真是太好了！我对音乐很好奇，每天都在视谱演奏新作品，也即兴发挥弹着玩，但不花时间琢磨技巧练乐曲。我的父母人很好，但视野没有这位老师开放；她给了我看世界的不同角度，也让我看到不同方向，让我对人生有不同的想象。我小时候没有问过自己是否要当职业音乐家，但兴趣就这样慢慢发展，最后也就自然走到音乐。17岁高中毕业后，我就去考汉诺威音乐学院。

焦：您到音乐学院就读后，学习应该有相当不同的改变。

斯：我想光是我的入学考，对老师们而言就是很大的惊奇——或惊吓，看你怎么说。那时汉诺威已有两位老师是著名的比赛得主培育者，很多人考汉诺威也是为了要和他们学。我当然准备了几首作品，但考的时候弹得很糟，“呃……噢！”我记得我还在弹，就听到底下有老师发出完全不耐烦的声音。然后考官给我一首曲子考视谱，我倒是完美无误弹完了。“怎会这样……你一定弹过这首曲子，对不对？”于是考官拿了另一首，而我一样弹得很完美。“这也太奇怪了……”老师们讨论了一番后，说：“我们愿意收你。你虽然不可能成为钢琴家，但显然能成为很好的音乐家。你想当学校老师吗？如果不能当钢琴家，你还想来念吗？”我说：“我不知道我是否要当钢琴家啊！我只知道我喜爱音乐，想要念音乐，所以来考音乐学院。”“有道理，那就看看我们能做什么吧！”于是，我进了汉诺威音乐学院。

焦：您现在怎么回顾这样特别的学习呢？

斯：我音乐学院的老师哈瑟教授，第一个和我说：“如果你想要弹得好一点，你就必须做技术练习。这真的没有其他方法”。因此，我是进了音乐学院，才开始正规练钢琴，练音阶、琶音之类的技巧。就坏处而言，有些作品，像拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》，我这辈子都没办法弹。但幸运的是，“拉三”不能引起我的兴趣，我到现在也没有想要弹它，我承认演奏技巧真得愈早掌握愈好，因为这才能和你的身体整合，但我也知道如果小时候老师坚持要我做枯燥的技术训练，我一定会放弃演奏也放弃音乐。事实上很多人也因此放弃。只能说音乐演奏训练还真没有单一的理想方法，每个人的状况都不同。

焦：我想您太过谦虚了，因为您今日的演奏，仍然展现出精湛技巧啊！

斯：我有富弹性的手指，最后也的确能达到专业演奏的水平。这是我的天赋，但非优势。不过我想演奏技术也和音乐理解相辅相成。我进音乐学院后，发现我对乐曲的分析能力与背景知识，胜过绝大多数同学。他们在技术上能轻松达到的，我做不来；我在分析与理解上能达到的，能从作曲家的角度看乐曲，他们也达不到。然而我对音乐的理解和感受，让我知道我要表现什么，这当然也让我知道要琢磨出什么技巧，方向因此愈来愈明确。

焦：您也在这时开始学习羽管键琴。

斯：在此之前我就对这个乐器感兴趣了。我大概在12或13岁的时候，有次在乐谱店看到厚厚两册，收录16世纪中到17世纪初英国键盘音乐的《费兹威廉处女琴乐集》（*Fitzwilliam Virginal Book*）。我那时想："哇，花这么少的钱，就可把厚达十八公分的乐谱带回家，这真划算！"买回家后，我很快就把它弹完了，也知道处女琴就是英国人对羽管键琴的称呼，但这是什么乐器呢？我有位小提琴家朋友，她家有一架小的羽管键琴。我很兴奋地去看，但那乐器并不让我感兴趣。进音乐学院之后，学校有好的羽管键琴，也有老师，我想那就来学学看吧。我很幸运能遇到罗瓦凯教授。他不是很精准的演奏者，也不练琴，但有极其广博深厚的音乐知识，我到现在都很少遇到在这方面足以和他匹敌的人。他介绍各种音乐给我，不只是羽管键琴，还包括各种早期经文歌、合唱曲、歌剧等等。我对羽管键琴虽然有兴趣，但学习的真正原因其实是音乐，我想要认识各种先前未知的音乐……我想你说得对，那就是地图上的白点，而我要逐一探索。

焦：您曾说过，您在音乐学院里就弹过历史钢琴，但并不喜欢，是数年后在安特卫普的Vleeshuis博物馆，遇到真正好的历史钢琴，才引起您对这类乐器的兴趣。

斯：是的，那是架1826年，保存极好的格拉夫钢琴。我去博物馆本来只是想看羽管键琴，没想到遇上这架格拉夫，弹了之后欲罢不能，根本不想走了！也从这个经验我想告诉大家，虽然我现在的名声主要建立在历史乐器演奏，但对我而言，真正重要的是音乐，不是乐器。音乐演奏中最重要的是作曲家和作品，再来是演奏者，最后才是乐器。我也必须说，演奏历史乐器作演出，应该本于自发性的喜爱，而不是出于智识性的研究或"责任"。比方说你给我一块凤梨酥，一种我从没吃过的食物，而我愿意吃——这是因为我总是乐于尝试新事物，而不是我有责任要吃。吃了之后，喜不喜欢是非常个人的事；喜欢我就多吃，不喜欢就不吃。我演奏历史乐器，因为我喜爱它，而每个人都该顺从自己的品味，毕竟音乐与其认知和理解，终究离不开感受与感情。我从来没有所谓传教士的态度，认为所有人都该欣赏或演奏历史乐器。如果你不喜欢，那就不要演奏，把它当成私下的研究参考即可。

焦：我完全同意您说的。我也听过使用古乐器，但音乐处理相当不妥当的演奏，等于只有外表而无实质。

斯：比乐器更重要的，是音乐该如何演奏。你用文字写下"桌子"，除非有特别的脉络或字义转变，不然桌子就是桌子，大家都了解。可是

当作曲家写下一个音符，那就只是一个音高，或加上时值，本身没有意义。作曲家以如此抽象的方式，试图以音的连续，告诉我们其心里的话，而我们必须思索其要表达的意义。作曲家并不会在谱上写下一切。对于在那个时代大家都懂的，他们就不必写，而这甚至包括非常重要的事。对已远离那些时代的我们而言，这让昔日作品更难了解。因此，光演奏历史乐器并没有多少价值，必须要认识传统，掌握每种音乐的文法才行。我们学会语言的文法，就能用该语言来表达自己，只是音乐的文法需要花更多时间学习与体会，因为它更隐晦、更不明确。

焦：您先学现代钢琴，然后学羽管键琴，再认识历史钢琴。以现代乐器的角度，弹历史钢琴是往回看；若从羽管键琴的角度，演奏历史钢琴则是往前走。可否谈谈您这方面的心得？

斯：当我们说历史钢琴，通常指18世纪早期钢琴出现后，一直到19世纪中后期的钢琴。这是相当长的时间。最早期的钢琴，击弦装置只用木头，并没有包裹皮革，声响更接近羽管键琴而非现代钢琴。光听声音，有时还真的很难分辨是何乐器。克里斯托弗里称呼他发明的新乐器为“柏树制成，具有小声和大声的羽管键琴”（un cimbalo di cipresso di piano e forte），从此可知当年他并没有想要追求不同于羽管键琴的音质，只是增添音量强弱变化。到早期莫扎特，羽管键琴和钢琴仍常彼此混用，莫扎特也用过羽管键琴弹他写给钢琴的作品。我常分别在历史钢琴和羽管键琴上演奏相同的海顿与莫扎特作品，听听看那声音告诉我什么，思索作曲家想要的是什么。克里斯托弗里的发明还显示一点，就是当时大众并没有厌烦羽管键琴的声响音色，因此他的新乐器才会保持它。不过到了18世纪后期，钢琴发展快速变化，种类缤纷繁多，就无法一概而论了。到1850年左右的钢琴，性能已和羽管键琴完全不同，当然也更接近现代钢琴。

焦：这也一定能从音乐作品中得到呼应。可否请您特别以羽管键琴的角度，看历史钢琴的演奏？

斯：由于发声原理（拨弦而非击弦，缺乏强弱变化），羽管键琴基本上以弹性速度（rubato）和句法处理（articulation）来表现。前者是音与音之间的延展与收缩，后者是连奏与断奏的精细分别。从羽管键琴的演奏技法出发，就知道不该在历史钢琴上强加现代钢琴才能做到的音量幅度，或者完全以现代钢琴的音量变化来思考，而是在羽管键琴的基础上增加音质变化与踏瓣效果。现代钢琴的声音相当同质性，不同音域或同一声音的强弱，基本上都差不多，但昔日钢琴就有很大不同。若能好

好发挥这点，历史钢琴一样能很有表现力。如果我们审视18世纪的钢琴音乐，也会发现作曲家表现的方式不在大幅音量变化，而在光亮与阴影、轻与重之间的微妙差别。现代钢琴必须“翻译”这些，但用当时乐器就不必。既然用了历史乐器，就不该继续以“翻译”过后的方式来思考。

焦：那从现代钢琴回看历史钢琴呢？

斯：历史乐器让我了解很多谱上的指示，真的有道理。比方说你用当时维也纳的钢琴（和英国钢琴很不一样）演奏舒伯特和贝多芬，会发现他们的踏瓣指示完全可行。贝多芬《第三钢琴协奏曲》第二乐章，踏瓣真的可以一直踩着不放好几页，《月光奏鸣曲》第一乐章也是。舒伯特要演奏者弹了整页极弱奏之后再做渐弱，在历史钢琴上也真能有如此效果。

焦：您的历史钢琴演奏的确充分发挥乐器的潜能，而您和鲁比莫夫合作的舒伯特四手联弹，更是把当时多踏瓣钢琴的性能玩得淋漓尽致。

斯：和鲁比莫夫合作，真是太快乐的事。那时钢琴制造厂彼此竞争，把钢琴装上各种踏瓣，接上许多效果，包括鼓。我们花了很多时间思考，如何把专辑中的作品奏出管弦乐的效果。我们不是为了效果而效果，而是因为像《原创法国主题嬉游曲》和《匈牙利风格嬉游曲》，不只篇幅长大，更是严谨认真，宛如交响曲的严肃作品。既然如此，我们就用交响乐的方式处理，而我必须说舒伯特实在了解他时代的乐器，这些作品在历史钢琴上都有绝佳发挥。

焦：您的演奏展现出对传统与风格的深刻研究，能带听众回到乐曲创作的时代，虽然也有迷人的“破例”，比方说《土耳其进行曲》。您在专辑中写了篇发人深省的短文，讨论演奏莫扎特音乐能否装饰或更动，而您的《土耳其进行曲》不只有乐段装饰和更动、加了华彩乐段，还堪称学术研究的集合：对于开头音型，谱上写成倚音装饰音型，但根据考证应该演奏成等分。然而，也有人主张就和声关系而言，应该维持倚音，才有莫扎特要的效果。您的录音第一遍弹等分，第二遍弹倚音，是我所知唯一结合两种奏法的版本，但这显然不是那时的演奏习惯。

斯：的确，在莫扎特的时代，应该不会有这种混合演出，只会是其中一种。我承认这是一个好玩而非严肃的想法，而这来自于以下几点：就记谱而言，关于开头音型，我们无法百分之百断定，这应该弹成等分或弹成倚音——这是另一个好例子，说明我们仍然缺乏许多非常基本的

演奏知识。“等分派”提出令人信服的论点，但“倚音派”论述也同样令人信服。于是我想，如果要录音，何不两者都呈现？我面对的另一个问题，则是《土耳其进行曲》实在太有名，有名到根本不可能没听过，而大家听到的版本，几乎都是“等分派”。换句话说，我们已经丧失客观讨论这段该怎么奏的环境。我当初录莫扎特专辑的时候，对于要不要录这首奏鸣曲，其实挣扎很久。我心里抗拒录这么出名的作品，但我并非不爱《土耳其进行曲》这个乐章，出名并不是它的错，其他两个乐章也很精彩。最后我还是决定录，但用即兴方式处理，当成我对它极高知名度的回应。

焦：音乐写作愈到近代，作曲家给的即兴空间也愈来愈少，您为此感到可惜吗？

斯：很难说。现在的音乐写作往愈来愈精确的方向走，有些作品几乎排除所有即兴的空间，但我对这种现象没有好的解释。对我而言，音乐写作技法不见得有什么“进步”，彼此只是不同，每个时代都有自己的习惯。

焦：如果比较20世纪早期录音中的演奏和现在的“历史信息演奏”（Historically-informecl performance），或许我们仍能说，即使现在的“历史信息演奏”有更好的考证，就演奏风格而言，这仍属于21世纪。您怎么看这样的差异？

斯：我想无论我们如何追求历史信息，如何仿古求真，我们都会是所处时代的孩子，无可避免地呈现我们这个世代的美学与风尚。根据目前所有考证出的资料，我们大概可以知道以前的人“不会怎么演奏”，但无法断定他们“会怎么演奏”。没有录音，光凭文字记载，我们仍然无法知道巴赫和莫扎特自己的演奏是什么样子。肖邦和舒曼有他们学生的学生辈的演奏录音，李斯特则有他学生的录音，我们可以参考它们来想象，它们也会带来反思。比方说是否要“弹在一起”：我们看19世纪的钢琴教材，会见到太多教学意见，说不要把和弦弹成琶音。但听1920年代的钢琴演奏录音，也就是生于1860年代的钢琴家，会发现几乎所有人都经常性地把和弦弹成琶音。只看教材，会以为昔日钢琴家不这么弹，但事实刚好相反。这告诉我们教材之所以这样写，意思应该是“不要过分”，而非完全禁止。但什么才是过分？这个分寸并不好拿捏，因为我们已在不同的时代。同理，如果我们看更早的教材，里面也写了很多不该做的事，但这是否就表示那时真的不会这样做？但录音也没办法记录整个时代。例如录音中约阿希姆几乎不用揉弦，只在几个关键处使用。

就揉弦用法而言，他比现在多数巴洛克小提琴家还要节制。这表示在他的时代大家都如此，还是他格外保守？可惜我们没有足够录音资料能佐证。

焦：整体而言，您怎么看这四十年来的古乐或说“历史信息演奏”风潮的发展？

斯：我不能以评论或批判的观点说话，只能谈自己的观察与省思。“历史信息演奏”现在已获得很大的成功，许多最保守的乐团也都开始参考古乐派的观点，演奏也减少许多明显的错误，这是可喜之处。然而如此成功并非没有危险，危险就是我刚刚说的，认为只要用了巴洛克的弓，或只要演奏得和以往不一样，有古乐演奏的外貌就好了。用德文来说，这叫“坐在两把椅子上”，终究不可能安稳。我想态度非常重要。现在不少人遵循古乐奏法，只是为了政治正确，而非真心感受音乐应该如此，也无意研究相关知识。相较之下，我宁可听门格尔贝格指挥的巴赫《马太受难曲》——是的，他用了超大的乐团和合唱团，还有大量的弹性速度，非常“历史不正确”，但那是真心有话要说，强烈个人化的艺术表达。就我个人而言，我心里也有好多尚未解答的问题，而我一次又一次地问自己。借由不断自我提问，即使我仍然没有答案，问题却逐渐改变，变得愈来愈明确，逼近真正的核心。这个不断发展的过程总是非常有意思。

焦：刚刚我们讨论了乐器与演奏风格，那情感表现呢？您如何看待理论家所归纳出来的看法，认为古典时期作品开始有更多变的情绪，之前的创作则倾向一首作品维持在相同情绪之中？

斯：这是非常笼统的说法。如此见解来自当时音乐教材中的美学观点，而这又来自当时的哲学论述。然而大学里的哲学教授，绝大多数不是音乐家，缺乏对音乐创作与演奏的知识。音乐是表演艺术，艺术呈现有时间因素，并不像绘画作品完成后，看一眼就可知道大概，因此音乐艺术的整体性会以不同方式达到，不能和绘画雕塑等等艺术相提并论。巴洛克音乐中很多作品的确都是一种情绪，但如此写法不限于巴洛克时代。巴赫数量最多的创作是声乐，当他要处理的歌词中呈现不同情感或题目，比方说天堂和地狱，他的音乐必然会随之变化，不会是同一种情感。因此哲学家讨论的，其实是器乐作品。也因为器乐讨论起来简单，只有声音而不用处理歌词，哲学家开始标举器乐的价值，将其认为是最理想的音乐。之前的两千年，音乐都和宗教或仪式有关，也多是歌曲，当然脱离不了文字。标举器乐价值，其实是相当特殊的观念，最早应该

从17世纪中的英国开始，这又和中产阶级的兴起有点关系。对于巴赫这样以音乐侍奉上帝的人而言，他应当不会认同器乐是最理想的音乐。总而言之，我觉得这个看法比较和音乐哲学有关，和实际音乐作品的关联性反而较低，即便它反映了一部分的事实。

焦：对于乐曲的速度指示呢？您如何决定一首作品的演奏速度？比方说贝多芬《热情奏鸣曲》第三乐章“快板但不过分”，究竟该如何拿捏？

斯：当你对一部作品愈熟悉，对它的感受与直觉也会愈准确。当然这可能很个人化，但我不认为我们对速度的感受会差太多，对快板和慢板的解释会过度不同。比方说车尔尼为贝多芬许多作品标上节拍器速度指示，除了极少数例外，基本上都符合我们自发性的感觉，快板不会是慢速，即使我们不定义何谓快又何谓慢——我想这是好消息。这证明了几世代以来，人类的基本感受仍然相去不远，我们和过去的创作仍能直接沟通。

焦：您录制了非常有趣的舒曼专辑，讨论舒曼如何向巴赫致敬。您怎么看浪漫时代作曲家向过去致敬与学习的方式？

斯：舒曼是很特别的例子。至少同样学习巴赫，他和肖邦的出发点就完全不同。之前的作曲家，从小就接受良好的专业训练，巴赫与莫扎特堪称个中代表。天资高加上起步早，使他们获得不可思议的音乐能力。舒曼不是。他的父亲在小城开书店，舒曼几乎是自学音乐，属于西方史上第一批半路出家的音乐家。如此背景使他永远不安心，不确定自己的专业能力。毕竟，他的同侪如肖邦、门德尔松和李斯特，都从小接受专业训练。因此直到人生最后，舒曼都在学习。他是永远的学生，永远和巴赫等大师作品学。那时正好也是巴赫复兴的时候，舒曼更有意愿积极学习，尤其是对位。

焦：从浪漫时期开始，我们见到愈来愈多像舒曼这样后来成为作曲家的人，您觉得这为音乐创作带来怎样的变化？

斯：以舒曼的非凡资质，如果从小就接受专业训练，必能娴熟掌握传统作曲规范，但作品或许也就会丧失某些原创性，至少绝对不会是我们现在看到的这个样子。我觉得这是好现象。在舒曼出生后三年，有位作曲家起步更晚。他年轻时写的作品，也不像是好作曲家的不成熟习作，而是根本看不出有才华可言。但最后，也是他让音乐世界完全变了

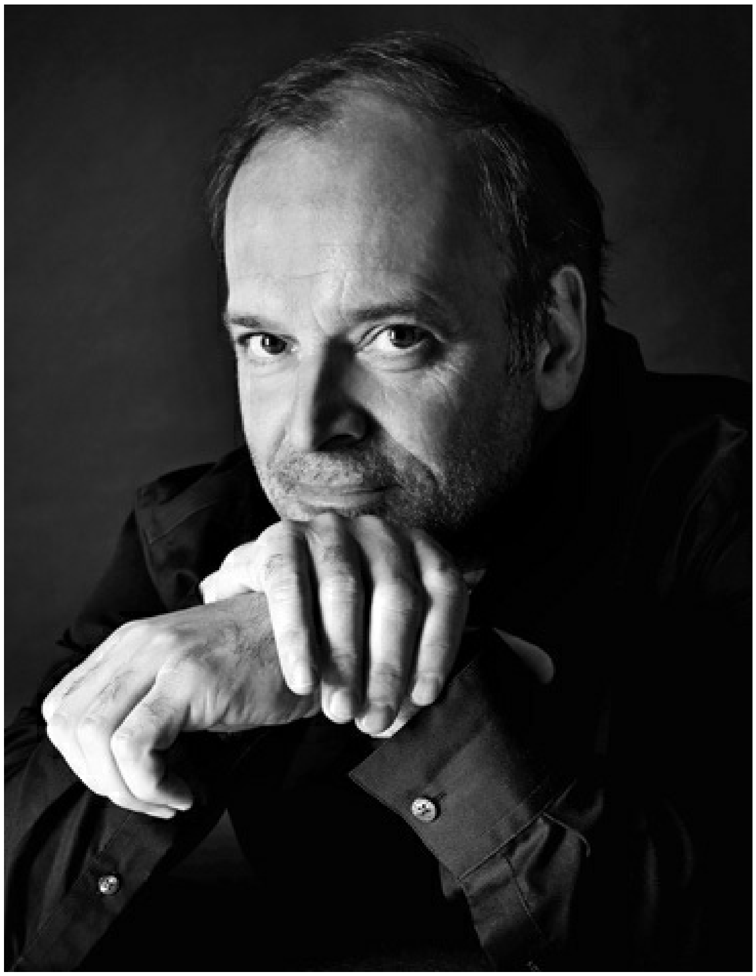
样子——是的，他就是瓦格纳。

焦：在访问最后，您有没有什么话特别想和读者分享？

斯：我没有办法给一个“结语”；我想我在不同时间、不同心情，对这个问题会有相当不同的回答。但可以说的，是我到现在都喜欢发现新事物，也想要主动找新东西研究。以音乐来说，走进音乐厅，听一场曲目我完全不认识，甚至也无法预期的演出，对我而言是非常大的享受。我当然不讨厌也不厌烦贝多芬《第五交响曲》这样的名作，但与其再听它一遍，我更愿意研究它的乐谱，然后把聆听时间用来欣赏我不认识的创作。希望大家不要只反复听已经知道的作品，也能花时间欣赏完全未知的领域。如果不喜欢，音乐会你可离场，唱盘你可关机，并没有什么了不起的损失。可是一旦你发现了属于你自己的爱曲，那绝对是无法比拟的快乐。

洛蒂

Louis Lortie，1959—



1959年4月27日生于蒙特利尔，幼年和钢琴家休伯特（Yvonne Hubert，1895—1988）学习，13岁和蒙特利尔交响乐团合作演出，15岁至维也纳音乐学院和韦伯学习，后也和弗莱舍研习。他16岁与多伦多交响乐团合作，后更随乐团至中国与日本巡回演出。洛蒂曲目宽广，唱片录音等身，对莫扎特、贝多芬、肖邦、李斯特等更有深入钻研，已录制贝多芬钢琴奏鸣曲全集并着手录制肖邦钢琴作品全集，近年来也深入探索法国作品。他目前担任布鲁塞尔伊丽莎白皇后音乐学院（Queen Elisabeth

Music Chapel ）的驻校大师，亦担任科莫湖音乐节的艺术总监。

关键字：休伯特 法国传统 古尔德 韦伯 维也纳 中国演出（1978、1983年） 德国vs.奥地利 莫扎特钢琴协奏曲（第二十四、二十五、二十六、二十七号） 贝多芬（《第三钢琴协奏曲》及对后辈作曲家的影响）、李斯特（《b小调钢琴奏鸣曲》《巡礼之年》及晚年创作） 《帕西法尔》 竖琴 弗兰克 德彪西 维尔纳 圣—桑 自由度 肖邦（曲目安排） 生活平衡

访谈时间、地点：2013年9月，台北；2018年5月，上海

焦元溥（以下简称“焦”）：可否说说您学习钢琴的经过？

洛蒂（以下简称“洛”）：我的父母都不是音乐家，对音乐也没有兴趣，但我的祖母和外婆都会钢琴，而且应该都很有才华，只是时不我予。我外婆16岁的时候参加钢琴竞试，考官说愿意给她奖学金到欧洲深造。但那正值1929年经济大萧条时期，她必须到店里工作以维持家计，钢琴最后也成为回忆。我祖母倒是钢琴家，但我出生时她已经瘫痪。她生了九个孩子，总是期待有人能有音乐天分。我爸是老幺，她最后的希望，但还是事与愿违。当我开始学钢琴后不久，祖母就过世了，很遗憾她没能看到我后来的发展。

焦：我想她在天上必然在微笑呢！您学钢琴和外婆有关吗？

洛：的确。我外公过世后，我爸妈和外婆一起住。我知道这在华人社会很常见，在西方社会则不然，老人多数住到养老院。但这个决定成为我的幸运，我因此有机会看到外婆弹琴，她弹得真好！我之前不知道她会演奏，立刻被迷住，于是也开始学。我由外婆启蒙，后来她介绍我和休伯特女士学习。休伯特先和隆学，后来与科尔托学，到加拿大之后建立了科尔托音乐学校，以科尔托的教法办学，是相当有名的钢琴教育家。她出生于19世纪，15岁考巴黎音乐学院的时候，评审包括弗雷——你就知道对她而言，德彪西和拉威尔都是现代音乐。弗雷后来很喜欢她的演奏，让她首演了自己的作品。她的弟弟是有名的大提琴家（Marcel Hubert），两人还为拉赫玛尼诺夫大提琴奏鸣曲做纽约首演。对了，说到首演，我外婆听了拉赫玛尼诺夫《柯瑞里主题变奏曲》的首演（在蒙特利尔）。一如传闻，那场还真的有很多听众咳嗽呢！

焦：和休伯特女士如此“历史人物”学习，您的感受如何呢？

洛：她承传了法国传统，包括曲目和演奏方式，观点相当老派。我以前可能觉得过时：比方说，她认为巴赫只该在家演奏，不是音乐会曲目；但我现在不觉得这全然没道理。我对巴赫作品很熟悉，但我也不想在音乐会弹，甚至不想用钢琴，觉得该以羽管键琴演奏。

焦：在您成长的时候，古尔德在加拿大是什么样的人物？是否对您也造成影响？

洛：其实没有。他在1964年停止演出后也就几乎不见人，成为谜一样的存在。我认识很多见过他的人，听说过他不少故事，但也仅此而已。在我小时候，我不觉得他对加拿大的年轻音乐家造成什么影响，他在欧洲反而更出名。

焦：您15岁后到维也纳学习，这又是什么原因呢？

洛：那时歌德学院常办交流活动，有次请了维也纳音乐学院的名师韦伯教学。他的教法全然不同于我所熟悉的，对我而言非常新鲜、也是很大的震撼，对德奥作品的深入研究与解析手法也让我大开眼界。虽然我在法语环境长大，但我毕竟是加拿大人，不是欧洲人，能够以中立的角度来看各种欧洲文化，也能相对而言客观地欣赏、比较各种派别，没有预设立场。因此当韦伯邀请我到维也纳和他学习，我没想多少就决定去了。但很可惜，我和他学了不到两年，他就因心脏病猝逝，我也就回到加拿大。

焦：您回加拿大后很快就建立名声，18岁还和戴维斯（Andrew Davis，1944—）指挥多伦多交响乐团至中国演出。那是非常特别的时代，可否说说那次演出的经验？

洛：那是1978年，我第一次担任国际巡演，演奏李斯特《第一钢琴协奏曲》。那时“四人帮”才垮，“文革”刚刚结束，一般听众对古典音乐甚至西方音乐都完全无知，年轻人更是没听过。但他们仍然好奇，充满了兴趣。我见了些年轻学生，去参观他们的宿舍，看他们从抽屉里和床底下，拿出辗转得到、从香港偷运而来的古典音乐卡带给我看。那情景让我很受冲击，至今历历在目。

焦：根据资料，那时音乐会在体育馆举行，可见真有那么多好奇的听众。

洛：体育馆可容纳一万八千名观众，但我想实际听到这场演出的，大概超过五万人——那场音乐会我们演了三首曲子，很多观众大概都商量好了，一张票三人分，一人听一首。那场演出真的像是球赛，观众进进出出、从不间断，非常热闹。

焦：后来您在1983年又到中国演出。

洛：那次开了独奏会，也和上海爱乐合作协奏曲，同样是非常特别的经验。不知出于什么原因，或者单纯和外界隔离太久，乐团那时的奏法和西方相当不同，连调音都低了四分之一。我在上海弹的钢琴是中国在文革后购买的首架新钢琴；那是阿什肯纳齐挑的，真是很好的乐器。但我也在广州弹到至今遇过最糟糕的钢琴——高温、潮湿、没人弹加上欠保养，你可以想象会是什么样子。能亲眼目睹中国四十年来的变化，实在感触很深。我尤其高兴的，是中国有非常多杰出女性指挥，这在西方仍然少见。

焦：您出生在法语环境，但后来的演奏事业以肖邦和贝多芬为曲目重心。在维也纳的生活与学习，是否改变您对德奥作品的观点？

洛：学习德文，在维也纳生活，认识其城市氛围与居民习性，确实让我了解很多。我们常把“德奥”连在一起，但对我而言，这两地相当不同。北德乐团就很难抓到维也纳圆舞曲的神髓与弹性，而我听过最糟糕的莫扎特，很多都出自德国指挥——他们过分严肃，老是把莫扎特当成贝多芬，抓不到他的玩兴和神采，那种音乐像是舞蹈，会飞起来的感觉。贝多芬的音乐总是冲突与解决，但冲突好像都在莫扎特的音乐之外。这是最平衡、对灵魂最好的音乐，难怪那么多人认为是最好的胎教与幼儿音乐。我很喜爱莫扎特的钢琴协奏曲，永远不厌倦，但真正能“玩”莫扎特的指挥，实在太少了。

焦：那您怎么看莫扎特《c小调第二十四钢琴协奏曲》呢？

洛：这的确是很难对付的作品。我们还是可以见到莫扎特天马行空的挥洒，但音乐又有悲剧感，演奏者必须同时呈现这两者。但我觉得挑战更大的，是第二十五、二十六和二十七号，这最后三首钢琴协奏曲，尤其是第二十五号：它的曲调不是很鲜明，音乐写作比较抽象，一般人不是很容易理解。此外，它们现在不常演出，乐团不熟，彩排时常有问题。这造成恶性循环，演出机会又更少。

焦：在第二十四号c小调首演后，莫扎特失去很多听众，有人认为第二十五号是妥协之作，但对您而言显然不是如此。

洛：我觉得莫扎特不是妥协，而是开始不在意听众了。这时他基本上也已不在公众面前演出，这三首似乎是为自己而写的作品。第二十五号第一乐章以连续大和弦开头——这居然是第一主题，完全不像他之前的作品。莫扎特在想什么？难道他在想未来，已经预见贝多芬的出现吗？第一主题中还有三短一长的音型，难道这是《命运》交响曲的灵感？很多人说第二主题像《马赛曲》，但此曲完成于1786年年底，《马赛曲》1792年才写成，两者不太可能有关，这个主题完全是莫扎特自己的。第二乐章非常半音化，音域也很极端，我觉得是非常实验性的写作。第三乐章旋律百转千回，却有一种对自己说话，弹给自己听的感觉。

焦：第二十六号《加冕》现在较少演出，但以前很受欢迎。

洛：因为它很炫技，琶音上下来回，听起来像是练习曲。但光呈现乐曲素材并不足够：它和贝多芬《三重协奏曲》一样，都是为大场合、大事件而写，是性格相当外向的作品。莫扎特在此会这样写定音鼓和小号，不是没有原因。演奏者必须掌握住它的剧场感与堂皇气派才行，不能弹得学者气。古尔达的演奏就非常精彩，招摇得恰到好处。

焦：第二十七号又是和第二十六号截然不同的作品。

洛：它的音符少很多，尤其第一乐章第二主题，根本没有什么音，而这居然是协奏曲。莫扎特创造出非常私人的亲密感，又仿佛已在天上漫步。

焦：就演奏技术而言，莫扎特最难的钢琴协奏曲是哪一首呢？

洛：当然还是第二十二号。可惜乐团往往不知道，只给很少的排练时间。第十九号的第三乐章也颇难，果然当年和第二十六号一起在神圣罗马帝国的利奥波德二世（Leopold II，1747—1792）加冕仪式上演奏，真是用来炫的作品！

焦：很期待您也录制莫扎特的钢琴协奏曲。

洛：我对莫扎特钢琴协奏曲永远不嫌烦，但我不确定用现代钢琴演

奏是否适合。对如此创作，现代钢琴一下手就已经太大声又太重了，无法真正呈现我要的感觉：那像是嘴角上扬的幅度，稍微多了一点就不是微笑。用现代钢琴和乐团，对我而言也不是很能表现这些协奏曲的室内乐性格。在没有找到能完全说服自己的方法之前，我还是先录别的吧！

焦：您录音众多，包括贝多芬钢琴奏鸣曲全集，想必这也是在维也纳打下的基础。

洛：我在2001年9月至10月这一个半月内，演奏完贝多芬钢琴奏鸣曲全集、小提琴与钢琴奏鸣曲全集、大提琴与钢琴奏鸣曲全集，以及五首钢琴协奏曲。这是我做过最大的计划，这贝多芬之旅也让我看清楚他的诸多面貌，看到他从莫扎特学了多少东西。他的作品有无尽的奥妙，《第四钢琴协奏曲》我已不知道弹了多少次，每次演奏仍像第一次一样，永远有新发现和新想法，永远能从中看到更多可能。

焦：刚刚讨论了莫扎特的《c小调钢琴协奏曲》，我觉得贝多芬的《c小调第三钢琴协奏曲》，正是受莫扎特影响之作。它们的写法很不一样，第一乐章的音乐材料更是正相反；但也因为是正相反，似乎显出贝多芬是刻意要走和前辈不一样的路。

洛：正是。莫扎特的c小调钢琴协奏曲非常半音化，在c小调与升f小调之间游走，但贝多芬就以c小调音阶，完全以主和弦与属和弦来建构他的c小调钢琴协奏曲，钢琴甚至还以c小调音阶开场，好像就是要说，看看我能够以最纯粹方正的c小调，写出什么不一样的东西吧！此曲还真的很不一样，首尾乐章宛如交响曲，是第一首交响曲性格的钢琴协奏曲，但第二乐章又有完全如室内乐的写作，仍然呼应前辈手法，实在精彩。

焦：您怎么看贝多芬对后辈作曲家的影响？

洛：他成为神格化的人物，只是大家以不同方式回应。李斯特改编舒伯特和肖邦的歌曲都会更动旋律，诸多歌剧改编曲也有相当的自由度。他对此完全自知。根据记录，他在学生面前改编了巴赫的作品，说“今天的版本会比昨天要忠实原作”，可见他清楚自己做了什么。但面对贝多芬，李斯特却极为忠实，好像更动就是亵渎神明。不过贝多芬把奏鸣曲式写到登峰造极，后辈作曲家多数只能绕开，李斯特和瓦格纳就是最好的例子。由此观之，勃拉姆斯面对的挑战其实更难，要以奏鸣曲式和贝多芬直接交锋，但他真的也写出自己的一家之言。

焦：您怎么看李斯特的《b小调钢琴奏鸣曲》？您会以什么方式诠释？

洛：这是李斯特式，但也非常瓦格纳式的作品。形式不是李斯特的强项，但此作真有不凡的构思与设计。至于诠释，很多人以浮士德传说解释，但我想这只是可能之一，就像你可以用非常多角度诠释瓦格纳《帕西法尔》一样。

焦：您在2010年录制了《巡礼之年》全集，可否谈谈对这部作品的看法，特别是《第三年》？

洛：这是时间也是空间的旅程，我常在一场音乐会弹完全集，具体而微地走过一位作曲家的人生，从意气风发的年轻岁月，到晚年神秘孤寂的内心。第三年的音乐材料很不寻常，表达方式也很抽象，但没有一般人想的难以理解。之所以会乏人演奏，我想还是因为作曲家是李斯特——如果换成别的作曲家，大家对风格没有预设，或许也就很容易接受。李斯特晚年不像以前常旅行，但仍然往返罗马、魏玛和布达佩斯这三城之间，而这就是《第三年》的内容。也在这《第三年》，我们看到瓦格纳从李斯特身上学了多少东西。此外，我这几年来常住意大利，最近在科莫湖办了音乐节。对意大利与意大利文的熟悉，也的确让我更能体会李斯特在《巡礼之年》关于意大利的内容。

焦：李斯特最晚年的作品，笔法极其简约精练，您怎样看这样的音乐？

洛：从个人来看，李斯特在最晚年找到了去除一切外在，最核心、最简约的表达方式；从音乐史来看，他预见的不是下一步，而是下下一步。或许他完全可以预见瓦格纳造成的影响，以及走向世纪末、愈来愈夸张庞大的表达方式，于是早在所有人之前就写出对此的反动：在法国，萨蒂的作品完全可说是反瓦格纳也反德国；在奥国，韦伯恩也可说是对布鲁克纳和马勒的反动。当我们看萨蒂和韦伯恩那种精省的音符，很难不想到最晚年的李斯特。

焦：如果没有李斯特《艾斯特庄园的喷泉》，大概也很难出现拉威尔的《水戏》。

洛：的确。但我也觉得，那是那个时代作曲家终究会想到的和声，而且影响可能来自竖琴。这个乐器在19世纪后半又有一波发展，作曲家

愈用愈多。瓦格纳《帕西法尔》结尾的竖琴，或许正预示后来的印象派。德彪西对瓦格纳可谓了解甚深，早期作品尤其可见瓦格纳的影响，但他最后成功将其转化为自己的音乐语言。

焦：关于德彪西，我愈来愈觉得，弗兰克对他的影响也很大。很多听来像是瓦格纳身影之处，也可能来自弗兰克。

洛：我同意。我最近在弹德彪西《海》的钢琴重奏版，练到某个地方，我突然大笑："这根本就是海滩上的弗兰克嘛，和声完全一样！"不只如此，若是看德彪西《弦乐四重奏》与《海》，主题在各乐章出现的方式，也可见弗兰克循环曲式的身影。我近来有计划地研究、录制弗兰克学生的作品，独奏、协奏和室内乐都有，包括勒克（Guillaume Lekeu，1870—1894）和丹第，对这一派手法愈来愈有心得。我也探索法国在世纪之交的创作，包括弗雷与马尼亚尔的室内乐。不过我最喜欢的，是维尔纳（Louis Vierne，1870—1937）的创作，那是我最惊喜的发现。

焦：您也考虑录制圣—桑的作品吗？

洛：我正在录他的钢琴与乐团作品全集。我现在知道为何没人弹《第一钢琴协奏曲》和《第三钢琴协奏曲》了——实在难得可怕，充满一堆八度，还得用那么快的速度！第一号的第三乐章，霍夫的演奏是唯一弹得够快、结尾也没放慢的版本，只是在结尾段他没有照弹谱上的八度。我心想这是作弊嘛！等到我自己录，发现这段如果要维持快速，真的不改不行。对我而言，这是一慢就会失去效果的音乐。但用装置厚重的现代钢琴，实在难以弹出那样的快速。

焦：您和霍夫的演奏有一点很像，就是即使在最快的速度中，仍能展现迷人的自由度，并不流于机械化。

洛：感谢你的赞美。自由度非常重要，很可惜现在就连歌剧演出，包括非常著名的歌剧院，节奏都愈来愈僵硬死板。乐团像是大型机器而非大型室内乐，独奏家与歌手也逐渐变成机器，真不知道是怎么了。

焦：德慕斯曾半开玩笑地说，音乐分成两种，一种是1808年以前，另一种是1808年之后的——因为马泽尔（Johann Nepomuk Maelzel，1772—1838）在这年发明了节拍器。

洛：有次我和某名指挥合作肖邦《第一钢琴协奏曲》。我们先排练第三乐章，我才弹了一小节，他就喊停，说我没有照谱上的节拍器速度演奏。我非常惊讶有人会这样说，还是演奏肖邦呢！但他居然非常坚持，非得要团员找个节拍器出来。结果一量，发现我演奏的速度，和谱上的节拍器指示根本一样。他没道歉，又自顾自地演奏下去，但我真不知道他在比画什么——所有拍子都很僵硬，音乐只有垂直的面而无水平的线，没有弹性可言……唉，这人还是歌剧指挥呢！现在已经沦落到这种时代了吗？音乐最神妙之处，就在于演奏音符并不足够，必须要掌握音与音之间的微妙；拍子与拍子中间可以规律，但中间更有无限种可能。这一切必须透过感知来理解，是吸收理论、读取符号，将之完全内化之后发出的真诚表达。

焦：很遗憾地说，现在多数听众对此也不以为意，甚至觉得机械性的演奏才是好，才“准确”，即使那样的演奏只有音符，没有音乐。

洛：不幸的是你真说对了。我前些日子看到某年轻钢琴家要和知名乐团演奏——他曾是我的学生，是班上最糟的一个，演奏非常僵硬。我能理解为何他可以在国际比赛得到名次，因为他不会演奏错音，但我很讶异他之后居然发展出演奏事业。“或许他有所改变，抑或进化出另一种层次？”出于好奇，我去听了那场演奏，但他才弹了不到一分钟，我就后悔了。我只能说，我很高兴他在个人简历里，没有把我的名字放上去。

焦：说到肖邦，您也录制他的诸多创作，现在也正进行全集工作，还有别出心裁的曲目安排方式。

洛：肖邦是永在我心的作曲家。唱片公司的确希望我能录制全集，但我对许多玛祖卡舞曲仍有顾虑——我想我至少必须到波兰住一段时间，让自己感受波兰语与波兰文化，找到演奏玛祖卡以及波兰舞曲的感觉才行。至于曲目安排，除了练习曲我常在音乐会演奏全集，我不会把肖邦的同类创作合并放在同一场音乐会，比方说四首《叙事曲》和四首《诙谐曲》；它们各自都很好，放在一起就很怪，至少要以其他作品隔开，我的肖邦专辑也以这个方向进行。

焦：您认为肖邦二十四首《前奏曲》也是可以分开演奏、改变顺序或演奏选曲的创作吗？

洛：可能很多人会不同意，但我认为完全可以，而每个人的想法和

做法都会不同。即使我演奏并录制了二十四首《前奏曲》，有时我也觉得肖邦的顺序带来相当的限制。他的乐曲多数是为一小群听众而写，最好在私人、至少是小型音乐厅演奏。当然现在多半不会是这样的演奏条件，所以大家演奏出来的肖邦，性格也在调整，从亲密的私人分享变成公众演说。但不是所有肖邦创作都适合如此转变，二十四首《前奏曲》中不少乐曲就是如此。

焦：非常感谢您分享了这么多。最后想请教您，您有忙碌的演出、录音、教学行程，现在还举办音乐节，但仍然保持工作与休憩的平衡，演出排练前几日就到，参观名胜古迹或拜访博物馆，这真的很不容易。

洛：我确实努力追求生活的平衡。我很幸运我的名声是不断积累而成，也不是超级明星，可以充分做我自己。很多乐界大明星，无可避免被名声影响，到了一定年纪就动辄得咎，不相信自己原本表现音乐的方法。当然他们很多也有成为大明星的能力，但如果一切来得太早又太容易，又是不断精进的演奏家，到后来也的确很容易钻牛角尖。不信任简单的答案是好事，但追求过分复杂的解法，也是不必要的执迷。然而，或许也要经过“见山不是山”，最后再“见山还是山”，才能成就更伟大的艺术。就让我们祝福这些艺术家吧！

霍夫

Stephen Hough，1961—



1961年11月22日出生于英国赫斯沃尔（Heswall），霍夫曾就读于曼彻斯特的皇家北方音乐学院与纽约茱莉亚音乐学院。他于1978年赢得BBC电视年度青年音乐家竞赛，1982年赢得贾德奖（Terence Judd Award），1983年于纽伯格钢琴大赛（Naumburg International Piano Competition）夺冠更让他开展繁忙的演奏事业至今。霍夫的录音等身，主流曲目和罕见作品皆有惊人表现。除了名列当代最杰出的钢琴

家，他在学术、作曲、改编曲和写作也有不凡成果，曾获第六届国际诗歌大赛（International Poetry Competition）首奖。由于才华洋溢且成就卓著，霍夫于2001年获颁麦克阿瑟奖（MacArthur Fellowship）以表扬其非凡贡献。

关键字：格林 温德姆 茱莉亚 比赛 英国钢琴学派 马太 钢琴制造业 学习作品录音 拉赫玛尼诺夫 诠释 霍洛维兹 传统 勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》 不确定感 创作中的异类（弗兰克、圣—桑及《伊比利亚》） 乐谱更动 柴科夫斯基 滑奏俗气 幽默感 写错调 贝多芬（第一、二、四号钢琴协奏曲） 改编曲 戈多夫斯基布索尼 李斯特 时间管理 沟通

访谈时间、地点：2004年4月，纽约；2005年8月，伦敦；2015年9月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：第一个问题：我该怎么称呼您？“Hough”该如何发音？

霍夫（以下简称“霍”）：发“ha-f”，“ough”的发音和“tough”（强悍）相同。

焦：好的，霍夫先生。可否谈谈您的学习过程？

霍：我6岁开始学琴。我从小对音乐就有强烈的感觉，一接触到钢琴似乎就再也和它分不开，一生似乎也就决定了。我父母并非音乐家，但相当支持我。当我开始学琴，家父甚至自己学着欣赏古典音乐。他买了很多唱片和书籍，认真了解钢琴演奏与音乐，最后不但能通晓大部分钢琴曲目，有时还能就演奏风格而认出演奏者！我最早和当地老师学习，真正对我有启发性的则是莎德——利普金（Heather SladeLipkin）女士。她是我们家的朋友，那时就读曼彻斯特皇家北方音乐学院，也是我后来学习之处。

焦：之后您跟随格林（Gordon Green，1905—1981）和温德姆学习，可否谈谈他们的教法？

霍：他们可说是完全不同的人物。格林是典型英国知识分子，个性开朗、活泼幽默，总叼着一柄烟斗谈笑风生，开怀畅饮啤酒。他的教法很自由，政治立场也是激进左派。我10岁就和他学，是他收过最小的学

生。他那时还坚持我的父母其中一位一定要陪我上课，怕我不能完全了解他的想法。格林对学生采取“有机式”教法，就像农夫让马铃薯自然成长而不刻意施肥，更不拔苗助长。他让学生自然发展音乐思考，常说他不管我现在弹成什么样子，他关心的是我十年后的演奏与音乐。随着年纪渐长，我愈来愈能体会格林教学的珍贵之处。现在很多老师的教学，其实是把学生变成他们自己，像体育教练修整每个动作，务求所有细节必须完美无缺。对体育比赛来说这有其道理，但音乐从不是以分数来论高下。许多“完美演出”背后却见不到演奏者的音乐思考与个人特质，因为那些句法全是老师的。在这样的学习环境久了，自然无从独立思考，无法了解自己的音乐主张。我很幸运能在人格成长期遇到格林这样开明自由的老师，他的教法虽是无为而治，却让我找到自己。



霍夫和他第一架钢琴（Photo credit: StephenHough）

焦：很多钢琴比赛其实是钢琴老师在比赛。不过，学生弹得好老师

就出名，格林难道不在乎名声吗？

霍：他正是这种完全不在乎虚名的人，只在乎学生是否弹得好，能否有自己的思考和个性。事实上他痛恨比赛，痛恨到我只要和他提，他就生气。为了得名，很多参赛者只想着如何讨好评审，如何设计有利曲目，但这和音乐无关，更和艺术家性格发展无关。很多钢琴家的音色没个性，音乐没主见，这些老师的我执（ego）得负上相当责任。格林要我去听音乐会，去美术馆，去阅读，去思考，去成为好的音乐家，发展成健全的人，参加比赛则和这些人格发展不见得相符。我和格林学到17岁；那时他身体不好，最后也因此过世。



7岁时的小钢琴家（Photo credit: Stephen Hough）

焦：也因此您改向温德姆学习。唐纳修说温德姆原本是波兰人，第二次世界大战后迁居英国，把自己的姓都改了。

霍：这是一个谜。温德姆是害羞内向，非常神秘的钢琴家，没有人知道他的过去。他在“二战”前是杰出钢琴家，17岁就录制唱片，有很多演出；“二战”后他似乎完全变了一个人，医生则说他不能再演奏了。有人说他进了集中营，有人说他受到虐待，但没人确切知道究竟发生了什么，他也守口如瓶。我有次拜访温德姆，和他聊天时试探性地询问他的过去，他还是什么都不肯透露。我想他一定在战争中经历过非常可怕的

事，而他自我治疗的方法，就是彻底遗忘。

焦：您和温德姆学到什么？

霍：格林给我极大自由，对技巧并不特别要求，温德姆正好补足这一点。他对技巧要求相当严格，不容许任何马虎。他要学生仔细思考手指移动的运作、在琴键上转换位置的过程，找出最适合的演奏方式，确保演出的准确无误，也要求每一音的完美。我很庆幸能在技巧养成的关键时期得到他的教导，他也启发我发展出属于自己的技巧系统。

焦：您19岁到茱莉亚音乐学院和马库丝学习，但并未久待。

霍：我在茱莉亚交到不少好朋友，可是我不喜欢那里的学习环境，马库丝对我的影响也很有限。她非常坚持自己的见解，教学法也很狭窄。我想她在一些俄国浪漫曲目上有自成系统的心得，但她往往将这种厚重浪漫风格延用到其他作品，让所有作曲家变成同一副德行。我并不同意她的见解与教法，现在已几乎完全忘掉她的教导。她在乐曲中通常只能看到黑与白，要非常明确的解释，然而这世上更有朦胧光影，我只能自己探索。音乐不是非悲即喜，也不都直接明确，而是常充满混合、模糊、暧昧，甚至互相冲突的情感。隐约暗示而不把话说明，舒伯特尤其以此闻名，这也是音乐最微妙之处。所谓“语言停止处，音乐开始时”，正是因为这些情感之纤细微妙甚至无法用语言表达或定义，艺术家才用音乐来诉说。

焦：您19岁进入茱莉亚，21岁就在纽伯格大赛得到冠军而开展演奏家生涯。您怎样回顾这一段经历？

霍：现在很多学校对学生的态度就是要他们参加比赛、得大奖，期待成名。恕我直言，这真是大错特错。学生到学校是为了受教育，不是为了参加比赛。如果没受到好的教育，得名又有什么用？演奏事业如何能长久？很多天才作家十七八岁就一鸣惊人，但之后呢？就算出版商一口气签下十部小说合约，他能写出什么呢？有何思想、见解可以表达？这种昙花一现的明星故事层出不穷，比赛往往也是如此，只可惜很多人到现在都没想通——或者，他们只要昙花一现。

焦：我完全同意。得名实非成功保证，虽然那么多人还是汲汲营营于比赛。

霍：很多著名钢琴家还不是从比赛成名。当然这其中有很多属于运气，但真正有长久事业的演奏家，几乎都是认真于音乐艺术的终生探索者。比赛只能给你短暂的明星光环，如果你没准备好，机会也就没了。赢纽伯格大赛其实完全不在我的计划之内：我正在念博士班，本来想等到25岁才开始参加比赛，28岁展开演奏事业。怎知突然间我就不再是学生了，马上要和芝加哥交响和费城乐团合作。我很庆幸我终究能接下这些邀约，每季提出新曲目，但很多人不是。比赛得名后的演出，通常都能成功，但接下来呢？还有多少曲目可弹？还能应付多少独奏会？有多少时间和能力去练新曲目？这才是最根本的问题。对没准备好的音乐家而言，得奖反而是最糟糕的事。年轻音乐家在参赛前应该自问：我已经准备好得名了吗？

焦：就您的学习和见闻，您认为有所谓的“英国钢琴学派”吗？

霍：就我的学习经历而言，我倒不能算是英国钢琴学派的产物。温德姆是施纳贝尔和罗森塔尔的学生，前者又是莱谢蒂茨基的学生，后者则师事李斯特，可说是自车尔尼以降的欧洲学派一脉相承。格林师承佩里，佩里则是布索尼的学生，也极具欧洲传统。我不认为真有所谓的“英国钢琴学派”；如果有，其特色也会是英国钢琴家能自由掌握各作曲家与风格。

焦：伦敦向来是表演艺术重镇，英国钢琴在19世纪也扮演举足轻重的角色。有丰富的表演活动和钢琴制造业，为何英国还是没有形成特定风格的演奏学派？

霍：因为那是国力与财富的结果。19世纪英国仍维持工业革命后的发展，这也带动钢琴制造业，就像今日汽车制造业一样。日不落国的财富吸引艺术家到英国表演，但这和音乐或教育的关系并不大。我认为形成学派的关键仍在作曲家。法国和俄国钢琴学派都和作曲家与钢琴家的互动有关，更不用说许多杰出作曲家本身就是伟大钢琴家。英国在这点上就极为不足，在20世纪前的确没有什么大作曲家，珀塞尔（Henry Purcell，1659—1695）之后就是艾尔加（Edward Elgar，1857—1934），自然也就没有所谓的学派。不过值得注意的，是20世纪初期的英国作曲家多半出身教会，像是艾尔加与封·威廉斯（Ralph Vaughan Williams，1872—1958），他们对管风琴的熟悉度更胜钢琴，也多少带进一些管风琴的音响与音色思考到钢琴音乐。另外直到美国崛起，英国一直是最重要的移民前往国。因为移民——当然也有殖民的影响——英国也接受了各式文化，形成开放的艺术氛围，或许也是英国未形成特殊

学派的原因。我确实觉得英国钢琴家之间存在些许相似风格，但彼此差异仍然很大。这有点像是布索尼、米凯兰杰利和波里尼之间的比较：他们都有一种冷静且高度修饰的技巧与风格。我们可以感觉到其中的一脉相承，却难以说他们形成某一学派。

焦：然而英国终究迎头赶上，在20世纪上半就培育出许多杰出钢琴名家。

霍：你所说的现象基本上来自马太（Tobias Matthay，1858—1945），他可说是英国钢琴学派的创始者，在1900年创办学校以推广他的教法，也培育出柯曾、林帕尼、海丝、乔伊斯（Eileen Joyce，1912—1991）等名家。我觉得有趣的是马太是犹太人，柯曾和海丝也是，甚至神童出身的所罗门也是。或许正是他们的犹太背景，使其得以拥有超越地域限制的宇宙感，从犹太文化中得到英国所失的传统，表现深刻的音乐。像是海丝，她的演奏可说是极为德国。此外，学派也不能完全解释其中钢琴家的演奏风格，里赫特的风格就不属于所谓的俄国学派。

焦：刚刚提到钢琴制造业，我知道您对钢琴很有研究，可否谈谈您对当代钢琴的看法。

霍：说实话，我很失望。它们制作技术精良，声音干净，但就是缺少个性，像是计算机而非艺术品。我对19世纪与20世纪之交的钢琴最感兴趣。我们现在对18世纪的钢琴了解很多，还有像毕尔森与列文等演奏这类钢琴的名家，但我们对19世纪中期之后的钢琴反而了解不深，像是李斯特和勃拉姆斯的钢琴与其写作的关系。以前的好钢琴都有独特个性，让钢琴家可以塑造出表现自己个性的句法，我就非常怀念旧的贝赫斯坦和施坦威。现在的钢琴击键装置重，声音也太直接，让人难以在钢琴上驰骋自己的梦想。罗森塔尔可以弹出极其美丽的轻盈乐段（leggiero），但我读他的书信，他说他无法在施坦威上做到，只能在那时的贝森朵夫上达成。弗里德曼喜欢博兰斯勒，指下旋律宛如云一样飘浮，而这较难在很重的击弦装置与键盘上达到。此外，由于钢琴是声音弹出后就立刻开始消失的乐器，钢琴制造厂努力的方向一直是维持声量、尽可能延长声音。但我总怀疑这是理想化的观点，或许有时候声音消失快速反而更好。比方说拉威尔的《水妖》，与其听到厚实、延续长的声响，我想轻薄、消失快速的琴音更能表现出苍白且脆弱的美感。美的声音不见得要厚，肖邦和德彪西的钢琴写作尤其如此，我们需要好好思考这点。

焦：您自己用什么钢琴？

霍：在这个时代，我还是喜欢施坦威。就平均水平而言，多数的美国施坦威比不上德国施坦威，可是总是有少数的美国施坦威能达到出类拔萃的水平——我想那是当今最好的钢琴了。我在纽约和伦敦各有一台施坦威，也曾拥有一架波士顿的曲可令（Chickering）。它可说是昔日钢琴辉煌年代的见证，是世上最好的钢琴之一。

焦：除了精湛技巧，您最让人佩服之处，在于得以优游各作曲家而都提出动人诠释。请问您如何学习并思考一首新作，特别您还以罕见曲目闻名？

霍：对于不同作曲家要用不同方式处理，最根本的还是仔细研究他们的作品，一定可以在作曲家的标示中读出他们的个性与想法。如果读一首不能确定，就去读十首、一百首。举例而言，贝多芬给予指示的方式就和李斯特不同。贝多芬的创作是构思缜密的建筑，演奏者不能随意改变他的指示，因为牵一发而动全身，些微随意就会造成整体结构的失序。李斯特则是另一回事。他绝大多数作品都是即兴演出后的精练，甚至结构巧妙的《b小调钢琴奏鸣曲》可能也是源自一次精彩即兴。他的指示法虽然明确，但没有贝多芬严格，也给予更多自由发挥空间。我们也能从乐谱得知作曲家的创作精神。以肖邦为例，他的旋律风格终其一生似乎没有太大改变，作曲风格却愈来愈对位化。《夜曲》从作品九以旋律为主，愈到晚期就愈见巧妙内声部，更有丰富对位。如此发展正显示他对巴赫和莫扎特的终身热爱，演奏者如果能看清这点，也就能掌握他的语法，了解如何表现他的古典风格。像是霍夫曼演奏的肖邦弹性速度工整，而且强化特定内声部，就是在表现肖邦的作曲手法。他所表现的内声部并非随意而为，而是根据对位法原则依写作手法表现。

焦：您从录音中得到什么？

霍：我喜欢听20世纪二三十年代的钢琴家录音，不是模仿，而是从中得到那个时代演奏风尚的一般通则。我所喜爱的钢琴家中，拉赫玛尼诺夫、弗里德曼、科尔托等各自不同，但我们还是可以从其句法和弹性速度感受到一些相似的演奏风格，也可进一步研究他们处理音乐的道理。拉赫玛尼诺夫的演奏就很两极化；他不是单刀直入，就是非常自由浪漫，很少介于两者之间。这给我很多启发。现今的拉赫玛尼诺夫诠释，总是经常性地使用弹性速度，导致音乐非常松散——这根本就不是他的风格！我并不是说我们要复制拉赫玛尼诺夫的演奏，而是必须正视

他的演奏风格。

焦：您的拉赫玛尼诺夫钢琴协奏曲全集正是这样的杰作，第三号不但弹得深得作曲家神髓，速度还超越全盛时期的霍洛维兹。

霍：拉赫玛尼诺夫向来喜爱快速，他的演奏正说明这一点。他的快并非机械式的快，而是具有明确的方向，在快速中不断推动音乐前进。我非常喜欢这种风格，也希望能表现这种风格。

焦：您会比较演奏家的诠释吗？

霍：偶尔，但也是在我学完一部作品之后。我学习的方式是直接研究乐谱，过程中尽可能不要听其他人的诠释，在不受影响的情况下建立属于我的观点。我喜欢长时间的准备，通常在演出一年前开始研究。我把新曲学习分成很多阶段。第一阶段我会仔细读谱，建立诠释也设计指法，同时关注思考面和演奏面。我用不同颜色的铅笔，把诠释构想、需注意的内声部，甚至练习方法都写在谱上。我对作品了解愈透彻，演奏也会愈得心应手，即使不弹多年也能轻易上手。仔细研究之后，第二阶段就得适度抽离，让自己能保持新鲜感。这一点很重要。即使是练习，我也很少从头开始练到尾，而是分段分乐章练。我发现很多人演奏奏鸣曲式作品，呈示部总是比再现部好，因为他们总是从头练，花太多时间在呈示部，到再现部已经情感疲乏，又因为音乐素材相同而导致演奏水平滑落。保持新鲜感的另一用义在于用不同角度思考，永远对演奏、对音乐保持好奇，尝试各种解决问题的可能。

焦：对于和您观点不同的演奏呢？

霍：我想伟大艺术家总能提出截然不同的观点而能自圆其说。我对于我的见解和诠释有相当强烈的坚持，然而有时我也会听到和我完全不同，甚至也不是我喜欢的诠释方式，但我仍觉得那精彩绝妙。里赫特就是最好的例子。他的演奏并不接近、也不亲近我的想法，但我必须说我实在喜爱他的演奏！

焦：您的演奏每每都能提出崭新见解，这是在准备过程中的思考方向吗？

霍：不。如果是刻意而为，往往落于标新立异，演奏也不自然。我的态度是永远让自己回到原始状态，直接面对乐谱。现在很多学生学曲

子第一件事不是研究乐谱，而是听录音。我真不觉得这是好方法。聆听自己的声音，自然能有新表现，因为每个人都不同。如果我发现我的诠释和前人相同，我也不会因此改变。因为我不是去模仿，而是提出我的诠释。

焦：不过在录音时代，我们大概无法逃离前人影响，对于某些几乎已被定型的标准曲目，像柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》和普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》，我记得您说过您一直在思考不同的表现方式，或是在柴科夫斯基《第二钢琴协奏曲》这样至今仍不是流行曲目的作品，在开头就弹出霍洛维兹于《第一钢琴协奏曲》所达成的效果。

霍：如你所说，我们没办法逃离前人的影响。我听柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》，脑海中一直有霍洛维兹的回音。我就是喜欢他那种带着电、着火一般的感觉，从第一个和弦开始就很刺激。不只弹大声如此，即使弹小声，他也能给你这种刺激。就像我开车喜欢听到引擎发动的“咔啦”声，希望感受催送油门的兴奋感；或如有魅力的演员，一上台就能吸引目光，即使他的台词是“请给我一杯茶”。不过关于《第二钢琴协奏曲》的开头，我录音中弹得极快，但和尼尔森斯（Andris Nelsons，1978—）合作过后想法有点改变，或许仍有其他可能。至于普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》，啊，这首堪称钢琴协奏曲中的ipad——运行流畅，效果极佳，非常厉害，但你只能开机、关机、使用，一切都照设计者的想法，很难更改什么。我的确一直在想，是否有可能在比较慢的速度下，用类似《彼得鲁什卡》的芭蕾舞概念来表现呢？这其实来自作曲家本人录音给我的灵感；他的演奏相当自由且优雅，一点都不机械化或敲击。但我还不知道我能否提出令人信服的诠释。

焦：但钢琴家真的“敢”把普罗科菲耶夫弹得慢一点吗？

霍：你说到重点了。在音乐学院的时候，同学间还真有那种愚蠢比赛，看谁能把舒曼《托卡塔》弹得最快。在这种气氛下，如果你没把普罗科菲耶夫弹得够快，似乎表示你不能。既然没人想输，加上多数听众其实也是这样想，某些比赛曲就变得愈来愈快，真要有很大的勇气才能把它们弹得慢一点。

焦：您怎么看待传统？

霍：我对乐谱和作曲家非常尊重，不会把谱上指示丢在一边，自顾自地表现。即使有时我更改了一些谱上的要求，那也是经由审慎思考后

的结果。我们需要传统，但传统必须得到平衡，演奏家还是该回到乐谱。我也作曲，格外能体会透过乐谱标示表现想法的困难，更遑论有时自己费尽心思的标示，演奏者却不屑一顾。举例而言，现今拉威尔的诠释多半过于浪漫，作曲家本人却不喜欢弹性速度。《水妖》当然是首浪漫优美的作品，很多人也“浪漫地”演奏。可是我觉得唯有忠于拉威尔的指示，在节制的弹性速度中才能真正呈现它的和声与旋律之美，表现冷静而甜苦交织的美感。这样的演奏也更感人，而不是流于过分感伤甚至廉价的情感表现。

焦：许多传统和乐谱互相抵触，您会如何取舍？

霍：我想这必须视个案而定。我认为传统并不停滞，应随着时代而不断发展，即便是作曲家都常对自己的创作进行大规模修订，斯特拉文斯基晚年再版的《火鸟》和《彼得鲁什卡》就是好例子。我并不会固守一定的想法，也要求自己时时保持反省能力，如果传统不能说服我，就应该舍弃。像拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》第三乐章结尾，作曲家明明标了“十分活跃”（Vivacissimo），任何人看了都知道该快速演奏。作曲家快速弹，他欣赏的霍洛维兹也快速弹，现在却没道理地放慢。我非常坚持要以快速演奏，因此常和指挥与乐团发生问题，因为他们完全不习惯——即使这是明确写在谱上的！李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》第171小节这一段也是：几乎所有人弹到此处都加快，但谱上其实写了回到原速（a tempo）而非加速。我实在不懂大家为什么都这么弹。我以前在练习的时候觉得照李斯特的指示似乎行不通，必须照约定俗成的弹法，经过一番思考后却发现这指示确有道理。这其中当然有挣扎，但有音乐的道理在前，我们就该坚持想法，而非人云亦云。

焦：您的确不乏坚持，不怕别人听不懂。我听您第二次录制的勃拉姆斯两首钢琴协奏曲，第一次听《第二钢琴协奏曲》，第一乐章感到若有所失，但听到第三乐章就恍然大悟——您真的把四个乐章视为整体，情绪与动态推展以四个乐章为考量，而非在第一乐章就把气力用尽。

霍：很高兴你提到这点。就结构而言这首很难处理，特别是第三、第四乐章。我们不难想象为何许多人把重点完全置于第一乐章，因为这大概是勃拉姆斯快板奏鸣曲式乐章中最伟大的一个。他以极其惊人的作曲技巧建构出这具有非凡创意、管弦声响和钢琴声响皆妙不可言的创作，我每次弹都觉得万分享受。但如果把第一乐章建筑得极其宏伟，第二乐章充其量也就只能像是第一乐章，而这必然造成听觉疲乏，结构也会失衡。如何让它听起来不是第一乐章的重复，而是张力之增强，对我

而言非常重要。我希望此曲四乐章能像拱形结构，而我的方法是从第四乐章回头想——它应该是什么样子，然后往回推前三乐章该是什么样子。当我用这个角度想，我惊觉勃拉姆斯给的指示非常合理，照着做就会有好效果。比方说第一乐章开头乐团在钢琴独奏段后进来时，其实只有一个强（forte）。我一开始觉得这是否力道不够？后来体认到他要的不见得是壮阔，而是温暖。我想写《第一钢琴协奏曲》和写《第二钢琴协奏曲》的勃拉姆斯，个性上其实是两个人。他愈来愈内省，前者像交响曲，后者却是大型室内乐。这种个性差异在两曲的慢乐章显得格外清楚。第一号第二乐章是慢板（Adagio），而那确实是慢板，但《第二钢琴协奏曲》的第三乐章是比较快的行板（Andante）。这个乐章有巧妙的三对二节奏（hemiola），但只有低音提琴的拨奏负责带动如此韵律。如果演奏得太慢，我们就感受不到如此节奏，无法体会他精心设计的切分音，技术上也不能用谱上的弓法……

焦：我想很多人想把这段表现得刻骨铭心，于是速度愈来愈慢，想要有“深刻”的表达。

霍：但当你把它改成慢板，你得更改那么多的作曲家设计，效果也不会比较好。用行板演奏，音乐听起来会显得充满人生智慧，哀而不伤。当然它也就不会沉重，但正因为第二乐章那么紧绷，第三乐章需要放松而非又一次紧绷，更何况之后还有轻快抒情的第四乐章。

焦：您的音乐兴趣非常广泛，录音等身，而我好奇在这么多年的探索之后，有没有什么作曲家对您而言仍像是难解的谜语？

霍：如果把谜语定义成无法预测，作品总往我不曾想到的路径走，那舒伯特和雅纳切克必然算是谜语。作为作曲家，这种难以预测的感觉也是我作曲的动力。我最喜欢的作品既非很直接，也非很隐晦，而是介于或说玩弄两者之间，舒伯特就是这样。他在《a小调钢琴奏鸣曲》（D 784）之后的创作，乐曲还是开始于标准维也纳古典风格，发展后却不断用不同方式看事情，像是换上不同眼镜。或许这反映他的人生——或许他开始想自己是否会短命？想象人生各种意外发生？但无论如何，舒伯特把这种不确定感写成伟大艺术。

焦：那我们该如何从不确定中得到确定的诠释？

霍：这些作品不会只有一个答案，演奏者每天都可能会有新的方向，但当然这也不是说我们就可随意诠释。对于这类作品，我们特别应

该“和它们活在一起”，和其相处很长一段时间，而不只是为了上台而准备。通过长期相处，你才能和作品真正“互动”：当它的语言成为你自己的语言，那无论你用何观点诠释，结果都会是真心诚意。说到底，对所有伟大作品都该如此，这是对自己以及对作品诚实的方法。

焦：那您如何看作曲家创作中的“异类”——比方说弗兰克的《交响变奏曲》，写法非常钢琴化，也没有厚重大和弦，和其前后作品都不同。圣—桑《第三钢琴协奏曲》则是意外的繁复艰深，但他自己弹了首演，并非为他人量身打造。

霍：老实说我也不了解。我录弗兰克专辑时弹了其早期作品《大随想曲》（*Grand Caprice*，No.1，Op. 5），那真是吓人，充满大和弦、宽阔延展和跳跃——弗兰克的手一定很大！我录完后很高兴地把谱放回书架，告诉自己再也不会碰它了。圣—桑《第三钢琴协奏曲》也是我没在现场弹过，录完也高兴地把谱放回架子的作品：它已经很难，如果还要照谱上建议的快速，那更是令人崩溃！我相信圣—桑本人可以弹，但就算弹到这样快，我不觉得效果会和他的第二、四、五号这三首一样好。不过说到风格转变，我想史上最大的谜团，当属阿尔贝尼兹的《伊比利亚》——为何一位写了上百首沙龙风小品，多数质量仅是普通水平的钢琴作曲家，会突然在人生最后写下十二首极具原创风格的经典，然后过世。这怎么可能呢？我们完全看不到他的写作演化过程，《伊比利亚》就这样横空出世了！

焦：就钢琴语言来看，《伊比利亚》也很“特别”。

霍：这是我不懂的另一件事。阿尔贝尼兹早期作品写得很钢琴化，《伊比利亚》却极为别扭，特别是第三、第四册。当然我们有肖邦大提琴奏鸣曲在前，一位很会弹钢琴的作曲家，突然写出很拐手的钢琴音乐，但《伊比利亚》的怪异实在无出其右，演奏者必须重新分配和弦。话虽如此，这仍是精彩无比的伟大创作，《阿尔拜辛》（*El Albaicin*）更是我最爱的钢琴曲之一。

焦：您在柴科夫斯基《第三钢琴协奏曲》和《音乐会幻想曲》也有不少调整，特别是后者。

霍：我的确改了不少——其实我连第一、二号钢琴协奏曲也有一些改动。如果看到作品，第一个想法是“我要如何让它变得简单”，这样的改动大概不会是好主意。但当你研究了这首曲子好几个月，用过各种练

法，发现有些段落现场就是不会有效果，甚至根本听不见，但你认为作曲者希望它们被听见，那我认为演奏者可以往这个方向调整，比方说我把一些不太可能被听见的音阶改成八度。不过我这样做是因为此曲中的钢琴语言显然有问题，对于贝多芬和肖邦，我就不会更动了。

焦：说到柴科夫斯基，若不计《洛可可主题变奏曲》，他的协奏曲都有大段独奏，钢琴协奏曲的独奏段尤其夸张。您怎么看如此个人化的设计？

霍：这真是他的特色。我想演奏者必须对其华彩乐段的幅度了然于心，下手时就要给听众一种“我现在正打开一本巨大的故事书，要为大家讲一个很长的故事”的感觉。这种架势非常重要，也和柴科夫斯基的个性有关。他有种艺术化的神经质，比方说《第二钢琴协奏曲》华彩乐段的强弱指示，他非常夸张地写了十二个弱（piano）和十二个强（forte），你可以感受到那种把一切都要逼到边缘的兴奋感。此外，他营造高潮的方式也常透过乐段一而再、再而三、三而四五六七八九的神经质重复来达成。这听起来有点荒谬，但他就是这样而且自成道理。我不会忘记艾尔德（Mark Elder，1947—）彩排《音乐会幻想曲》开头时的表情——“不会吧？又重复一次？这是在开玩笑吧！”当然这里面也有柴科夫斯基的某种幽默与夸张。他可以用大调写悲惨的情感，也能在悲惨中夹带一丝谐趣。如此神经质夸张，或许也反映了他同性恋的一面，特别在那个无法“出柜”的时代。

焦：我非常欣赏您总是能就表现方式提出深入思考的用心。像李斯特《第二钢琴协奏曲》最后一段的滑奏，您就弹出前所未闻的效果。我很好奇您如何发展出这样的技巧？

霍：我其实只是思考如何让滑奏变得更大声，因为这段确实需要音量。后来我发现钢琴家基本上只用一种方式弹滑奏，就是用指甲，但这样施力也就只能用前臂，不然很容易受伤。于是我想，是否有可能不用指甲，而用手掌“抹”出滑奏呢？我发现只要键盘不是太硬，手也没有很干（反正弹到这段，手掌总会出汗的），键盘不是象牙做的，那确实可以达到，而音量可以因为用了全身力道而变得非常大，就像你听到的录音。

焦：不过关于这首协奏曲，我虽然喜爱，始终觉得它有些段落有几分俗气，像是中后段的进行曲（Marziale）与结尾段的短笛，您怎么看呢？

霍：我也有一点这样的感觉，不过我想节奏处理很关键。像中后段的进行曲，如果严格照拍子，听起来会很死板，而死板会带来匠气。以前格林教我们遇到四拍附点节奏，像是这种进行曲，我们要算“一二三四五，一二三四五”，自己加一个非常短的第五拍当成弹性速度，让音乐有呼吸。我有次和拉特尔合作，发现他也教乐团这样做，而他也是格林的学生，哈哈。进行曲其实也是一种舞蹈，舞蹈必须有弹性速度。如果能把舞蹈的感觉带入进行曲，那这段听起来不会有问题。此外，演奏者必须要有信心，相信这些段落并不俗气。

焦：我听阿劳和戴维斯的录音，他们以非常恢宏壮阔的幅度开展乐曲并弱化结尾的短笛，确实消除这些段落的俗气。

霍：但阿劳不是特别欣赏幽默感的人。如果我没记错，他几乎不演奏海顿吧！我不觉得这些段落品位有问题，虽然有一点“醒目”——这像是有人打了条有点过分亮丽的领带。他知道你知道，你知道他知道，但那还是条好领带，那人也打扮得很好看。那种稍微过分但不逾矩的感觉其实很有趣。当然有的人的解决方式是换上无趣的黑领带，或者干脆变得更过分，改成米老鼠的超级大领结，这就少了原本的微妙趣味了。我认为那个结尾非常有活力，如果把速度放慢，用威严盛大的感觉取代似乎可惜了。当然这真是要看如何处理。完全以自然音阶写成的作品也可以非常有魅力、极度刺激，梅耶贝尔和明库斯（Ludwig Minkus，1826—1917）的音乐就是如此——或许那不是什么“伟大”音乐，但如果演奏者真心相信它们，它们也就真会有撼动人心的力量。韦伯是另一个例子，小克莱伯的《魔弹射手》完全告诉我们他可以有多精彩刺激！我很爱弹他的《音乐会作品》（*Konzertstück in F minor*，Op. 79）。这首如果处理不好，那会比李斯特《第二钢琴协奏曲》更俗气，但韦伯真的知道现场演奏需要什么，而他实在太有魅力。弹它的时候，我可以想象自己边弹边微笑——的确，这很好玩，一点都不严肃，但谁说伟大艺术一定要是严肃的呢？

焦：反面观之，在不少被公认是伟大艺术的作品里，其实也不乏幽默诙谐。

霍：我认为贝多芬《第四钢琴协奏曲》的开头正是被绝大多数人忽略的幽默。以前演奏会钢琴家会先出来弹些和弦、音阶、琶音，即兴一段前奏，再开始弹要演奏的作品。此曲开头正是如此：钢琴家先弹一个G大调和弦，宛如即兴弹着，甚至还预示了音乐会下半场《第五交响曲》的主题音型[1]，但接下来乐团居然以B大调进场，听众一定觉得非

常错愕，觉得是不是写错或搞错了！无论是开头模拟音乐会的写法，或之后的故意“写错调”，都是贝多芬的幽默。《第四钢琴协奏曲》是他最伟大、情感最复杂的作品之一，而幽默也应该包含在这丰富之中。它当然深刻，但也可以令人莞尔。它的幽默不会让你大笑出声，却是关于人性的诙谐。

焦：“写错调”的招数也出现在他《第二钢琴协奏曲》的第三乐章。您怎么看这首呢？它是贝多芬初到维也纳的自我介绍，和声花招很多，技巧充满炫示，现在一般听众却认为这是莫扎特、海顿一派风格的创作，不觉得有何特别[2]。

霍：我想这还是取决于演奏者。如果不能真心相信自己演奏的作品，自己都提不起兴趣，那又能说服谁呢？如你所说，此曲充满花招和逗弄人的惊吓，但我最喜爱的是第二乐章结束前的短小独奏。贝多芬要人用上踏瓣，富有表情地弹（con gran espressione），而他在此停止了时间，宛如进入另外一个时空。如此“时间暂停”，而且是为了暂停而暂停的效果非常特别，类似他后来在《第三十二钢琴奏鸣曲》终乐章做的，但他早在这里就已经写了！比较他的第一号和第二号钢琴协奏曲，你会发现它们在天平两端。第二号充满了贝多芬的招牌特色，有那么多话想说，真正说出来的却有限——那时他还没找到畅所欲言的方式，而我可以体会他的挫折感。第一号恰恰相反：他展示如何用非常精简的主题和调性（C大调），其他人几乎没什么话好说的素材，以高超技巧发展出精彩的长篇大论。第二号有其独到之处，希望大家能多探索它的美好。

焦：您出版了不少有趣而迷人的钢琴曲，近十年来更写了很多钢琴以外的作品。

霍：我的确在近十年开始频繁创作。其实我更喜欢写非钢琴的作品，因为我太熟悉钢琴语法，和我的思考太接近了。我觉得每位演奏家都应该写些曲子。倒不是说一定要成为作曲家或拿来演出，而是借由作曲，体会如何用音乐来表现自己的想法，更了解作曲家的思考模式。

焦：论及改编，您是20世纪后半至今最杰出的名家之一。可否谈谈您怎么开始的？

霍：父母在我小时候给我一张改编曲唱片，因此我自幼就对这些改编曲、音乐会安可曲的设计具有一定认识。我的第一首改编是奎特

（Roger Quilter，1877—1953）的《深红花瓣》（*The Crimson Petal*），献给一位对我非常和善的女士作为礼物。后来我参与了某《国王与我》（*The King and I*）的制作，深深喜爱上其中的《暹逻儿童进行曲》（*March of the Siamese Children*），因此也改编成钢琴版。这个改编受到很多人的喜爱，因此接下来就是《我喜爱的事物》（*My Favorite Things*）。就这样年复一年，我写出好多改编曲，还包括台湾歌谣，邓雨贤的《望春风》（*Pining for the Spring Breeze*）呢！

焦：什么样的曲子是您改编的题材？

霍：我纯粹视自己的兴趣，很难说会特别喜欢改编某一类作品。像我改编的德利伯（Léo Delibes，1836—1891）芭蕾舞剧《西尔薇亚》（*Sylvia*）中一段舞曲（Pizzicati）就全是为了趣味，每次演奏时观众也都笑成一团，我很开心。

焦：那什么样的材料是改编的好题材呢？

霍：我想最基本，或许也是最重要的，便是和声要简单。和声愈简单，改编者愈有空间添加各种变化，特别是和声变化。像李斯特的名作《费加罗幻想曲》（*Fantasie über zwei Motive aus Mozarts Le nozze di Figaro*）便是最好的例子。莫扎特的《费加罗的婚礼》中优美旋律不知凡几，但他就是选了和声最单纯的《不要再去做情郎》和《何谓爱情》（*Voi Che Sapete*）两段改编，开展繁复灿烂的变化。戈多夫斯基改编阿尔贝尼兹的《探戈》（*Tango*）也是一个好例子。原曲和声并不复杂，戈多夫斯基的改编也未要求艰深演奏技巧或镶嵌繁多内声部，而是对和声做细腻精巧的变化，丰富此曲的内涵与效果。

焦：我觉得您的改编非常着重多重旋律，即使是一段简单素材，如《晚樱树》（The Fuchsia Tree），您还是能巧妙加入主旋律的回声或是卡农叠句，《我喜爱的事物》更是多重旋律的经典。这有点像戈多夫斯基的手法。

霍：戈多夫斯基的改编非常惊人，可说把多重旋律发挥到极致，但有时也嫌太过繁复。他像是一位勤奋而巧妙的工匠大师，家里客厅已是镂簋朱绂、山节藻棁，还要在梁柱的每一个折角上再添各式螺纹彩绘。虽是极工尽巧、绝世超技，成果却往往让人眼花缭乱。

焦：那李斯特和布索尼呢？

霍：他们都是伟大改编者。他们对钢琴性能了如指掌，也是杰出作曲家，布索尼对音色与音响有巧妙创见，李斯特更足称最伟大的改编家。

焦：布索尼有许多就李斯特改编曲再作改编或整理的作品，像是《帕格尼尼大练习曲》和《费加罗幻想曲》。我不了解的是这些作品听起来更困难，看起来也更困难，但为何钢琴家都说布索尼的整理版其实比原曲简单？

霍：这就是他厉害之处。布索尼创造性地调整了和声位置，也重新检视音响效果与技巧设计，因此听起来花样更多，奏来却完全合手，也就更为简单。一般而言，作曲家的改编技巧，随着经验与对效果的理解而不断精益求精。就以《费加罗幻想曲》为例，李斯特的原始草稿最近才被公开讨论：结尾并未完成，已存部分则充满夸张奇怪的技巧，像是莫名其妙的双手三度行进。音乐设计也很疯狂，甚至天外飞来加了一段《唐乔凡尼》的旋律。艰难到几乎无法弹，若真弹了，大概效果也不好。或许这也正是李斯特并未完成它的原因。

焦：那霍洛维兹的改编呢？现在他的改编可是热门曲。

霍：霍洛维兹是我最欣赏的钢琴家之一。我很喜欢他演奏他的改编曲，但我不会去演奏。他的改编非常精彩，展现顶尖改编技巧，但我总觉得他的作品非常个人化，让我觉得只有他自己才能演奏。我想我们最好是自己改，或是演奏不是那么个人化的改编曲。我不知道我为何会这样想，但像霍洛维兹和泰特姆的改编都给我这种奇特的感觉。

焦：每个人都有安排时间的方法，但我还是忍不住想问：您作曲、改编、练琴、发表文章、校订乐谱，还要去世界各地演出，学识广博又博览群籍，曲目既深且广，甚至还出版了小说——这怎么可能呢？

霍：其实我在旅馆中写了不少曲子。现在有计算机在手，作曲可方便多了。阅读则是旅行中不可或缺的精神活动。我想时间还是可以妥善运用。想想科尔托，我另一位景仰的大师，他可是指挥、钢琴、改编、著述、讲学样样都来，还亲自办学校呢！

焦：旅行演奏不是很辛苦吗？居然还能保持好心情创作不辍。

霍：我觉得如果过分在乎演出条件或旅行奔波，那还不如不要演

出。李斯特曾经因为场地没有演奏型钢琴而在直立式小琴上表演，柏辽兹去俄罗斯演出更是活受罪，不但得在马车上长途跋涉三个星期，忍受风雪从窗子灌入，车轮更不时陷入坑洞……但即使经过如此折磨，他抵达后一样精神抖擞地指挥，毫不在意旅途辛劳。和这些前辈相比，我们所受的劳累实在无足轻重。有些演奏家以各种古怪理由取消音乐会，但也有像切尔卡斯基这样的钢琴家，一生只因为手肘受伤而取消过一次。他就是热爱表演，说什么也要履行自己和听众的约定。

焦：钢琴家的自我要求因人而异，但乐团就不是如此。现在多数乐团都加入工会，对于权益可是锱铢必较。

霍：有些乐团有很奇怪的工会规定，像是录音时每演奏四十分钟就得休息二十分钟，导致录音过程被不断切割，演奏时团员还不停看表，好像演奏多一秒就要抗议。这实在让人恼火。有次我弹协奏曲，指挥特别叮嘱不可以弹安可曲，因为那场节目时间颇长，他怕安可曲导致演出超时，乐团得赔上三千美金！某乐团在工会章程里给自己帝王般的待遇，像是出外巡演得住到什么等级的旅馆，甚至规定要享用什么样的酒。规矩定得奢华，巡演费用就变成天文数字，最后也就无法巡演，还以破产收场，团员只能资遣。音乐家的福利当然必须受到保障，但什么是福利，可得想清楚。

焦：最后，请谈谈您的音乐观与人生观。

霍：这是个很大的问题，我不确定我有明确的答案。我想，作为钢琴演奏家，我的工作是上台演出。表演不是为了炫耀，真正的意义仍在于沟通。我之所以愿意走上舞台，是因为我相信我有一些心得能和听众分享，有些话想要和人们说。但是，为什么我们要沟通？为什么我们需要美、艺术与灵性的交流？为什么我们愿意和他人分享自己的内心？在这个愈来愈功利，冲突愈来愈激烈的世界，我相信我们比以往更需要体认沟通的意义，探索艺术与人性的深刻。或许，这世界也能因此而变得更美，人间能有更多的善。

注释：

[1] 贝多芬《第四钢琴协奏曲》和《第五交响曲》首演于同一场音乐会。

[2] 此曲其实是第一号，只是因出版顺序而成为第二号。

汉弗里格

Andreas Haefliger，1962—



1962年汉弗里格生于瑞士充满音乐的家庭。他先于德国学琴，15岁至茱莉亚音乐学院深造，两度获得巴考尔纪念奖学金（Gina Bachauer Memorial Scholarship），26岁于纽约做职业首演，并受邀与各大乐团于众多知名音乐节演出。汉弗里格现居维也纳，他思考深刻，音色澄净迷人，在独奏、室内乐与歌曲伴奏上皆颇见心得。近年来他录制一系列“观点”（Perspectives）专辑，获得国际评论诸多好评，和妻子长

笛家皮奇尼尼（Marina Piccinini）的合作也为人称道，是别具风格的钢琴演奏名家。

关键字：男高音汉弗里格 内在表现需求 音色 “观点”专辑 贝多芬（二乐章奏鸣曲、《槌子钢琴奏鸣曲》） 李斯特《巡礼之年》第一年 村上春树 建筑 舒伯特舒曼（连篇钢琴曲集、连篇歌曲） 黑暗时代 古怪 古拜杜丽娜 周龙 布列兹 当代创作 少林功夫 回归人性

访谈时间、地点：2015年10月，维也纳

焦元溥（以下简称“焦”）：不少爱乐者和我一样，或许先认识您鼎鼎大名的父亲，男高音汉弗里格（Ernst Haefliger，1919—2007）。在如此家庭环境中长大固然是幸福，父亲的名声会不会也带来压力？

汉弗里格（以下简称“汉”）：诚实地说，名声真的没有影响到他或是我们孩子，因为他从来就只追求音乐艺术，名声只是无可避免的“附作用”，而我很感谢有这样的父亲。早在我有记忆之前，我们家就充满音乐，音乐也成了我的母语，是我表现情感与想法的工具。从音乐出发，我们孩子开始认识和它相关的种种，了解艺术与文学，懂得欣赏美。这是不可磨灭的回忆与学习。我内人是长笛演奏家，因此我们的女儿也在充满音乐的环境中长大。虽然她没有成为音乐家，但她知道分辨好坏，有对音乐与演奏的知识和品味。

焦：家庭背景是否影响您成为钢琴家，以及最后决定也走音乐的路？

汉：我3岁开始弹钢琴。其实没有特别原因，就是上手很快，学得容易。在我小时候，每年复活节都是很特别的经验。家父总是受邀演唱受难曲，而我们孩子也是听众。受难曲很长，故事颇黑暗，但他一向有办法唱出精髓，引人入胜，和他合作的也是卡尔·李希特（Karl Richter，1926—1981）或费舍尔—迪斯考这样具有强烈个性、音乐诠释深刻且独到的名家。我从小听他们演出，自然吸收了很多。不过很多音乐家的孩子之所以没走音乐的路，不见得是没天分，而是对音乐太习以为常，没有特别的热情。我之所以成为音乐家，是我很早就知道我有自己的话要说，有来自内在的表现需求。这点至今没变，我演奏是因为我想以音乐和听众交流。也因此，我每年都有三个月的休息时间，必须陪伴孩子。如果只顾着和全世界交流却忘了自己的家人，我不知道这有什

么意义。

焦：您先在柏林与萨尔茨堡学习，15岁则一人前往茱莉亚音乐学院，当时怎么会想去美国？

汉：好吧，这的确和我父亲有点关系。他在欧洲太知名，我想如果去美国，应该比较能自由地开始，免受盛名之累。而且5岁就离家自立，在纽约那样丰富的城市生活，确实是很珍贵的体验。我在茱莉亚和马塞洛斯等人学习，后来也与霍尔绍夫斯基（Mieczyslaw Horszowski，1892—1993）学习，后者真的传承到莱谢蒂茨基的卓越传统，解析音乐也有独到视角。这比当时蔚为风潮的俄国学派更吸引我，我很幸运能遇到这样的老师。

焦：听过您现场演奏的人，应该都对您如陶瓷般纯净清亮的琴音印象深刻，可否谈谈您如何发展出这样的音色？

汉：我确实花了极多的时间在练声音。毕竟早在展现技巧或诠释之前，大家最先也最快感受到的，就是声音。我要弹出我喜爱的声响，也要模仿人的声音，弹出优美的圆滑奏，研究两音之间的关系，思考连接的各种方法。在这点上马塞洛斯帮助我很多：他演奏和弦的方式堪称一绝，我和他学到如何分配声部，让连续和弦宛如歌唱。我也听费舍尔的录音，他也有本事能让和弦在弹出后仍能“发展”，有特殊的歌唱性。我到现在每天练习，仍然花最多时间在练声音，试验各种触键方式，但这也必须花时间，才能让琴音转化成自己的个性，其中没有捷径可走。

焦：不过这也意味演奏曲目受到限制。

汉：是的，特别是现在对现场演奏的标准比以前高很多，钢琴家要尽可能练到精准无误。但我仍然练很多作品，因为长期演奏大量作品，才能触类旁通，帮助智性增长。以前钢琴家能有丰富的诠释智慧，这是很重要的关键。

焦：您这几年出版“观点”专辑，得到非常大的好评，可否谈谈您的想法？

汉：这是以贝多芬钢琴奏鸣曲全集为核心的计划。当我决定要弹全集，第一个想到的就是第三十二号和第二十九号《槌子钢琴奏鸣曲》。我的想法是如果一开始就攀登高峰，从顶点回头看其他奏鸣曲，那不只

视角会变得宽广，不会大惊小怪，遇到困难也不会害怕。比方说，我是在练完全集之后才录《热情奏鸣曲》，这的确给我不同的观点，让句法更具诉说性格。不过这个计划是把贝多芬奏鸣曲与其他作曲家作品搭配，选曲实在很费心思，甚至得花一年的时间。由于搭配乐曲不同，我的诠释也会随之调整，每张专辑都是一个小世界。例如，我把贝多芬第二十二和二十七号钢琴奏鸣曲与巴托克《户外》、勃拉姆斯《第三钢琴奏鸣曲》搭配，因为它们都展现作曲家对三全音音程的设计。如果我分开演奏它们，细节的表现必会不同。

焦：您一开始录了许多贝多芬二乐章奏鸣曲，我很好奇您对如此结构的观察。

汉：二乐章奏鸣曲的有趣之处，在于对已习惯“奏鸣曲形式”对称结构的人而言，它拿掉如此对称感，而这形成不同的能量。贝多芬安排两个性格截然不同的乐章，比方说第二十七号第一乐章是强而有力的决心，第二乐章则是娓娓道来的抒情，但在如此大框架之下，他又有微观设计，在决心中安排抒情，在抒情里绽放决心。我会说贝多芬是掌控听众心理的大师，透过精心设计的形式语言展现人性的丰富面向以及源源不绝的创造力。你经历了一切，却不知道是怎么经历的，但他又留下清楚的形式线索让你得以追踪、分析，让你理解他的手法。

焦：我完全同意您说的。贝多芬虽然不乏悦耳动听、乍看之下很通俗讨喜的创作，但每部作品都像一道谜题。

汉：我会说是拼图。一开始只能两块两块拼，得到许多小块，不知道该怎么办。但只要花够多的时间，突然间你会看到整个图像，答案终究会出现。即使是第二十九号的第三乐章，只要耐心与之相处，愿意花大量时间练习，就会从中看到声部行走的奥秘。若能看出这点，再找到其内在速度，这个乐章也就不再是个谜了。

焦：您把贝多芬《第二十九钢琴奏鸣曲》和李斯特《巡礼之年》的第一年《瑞士》放在同一张专辑，又是基于什么原因？

汉：一方面两者都需要高超技巧，另一方面是历史因素。李斯特和达古夫人到瑞士同居之时，塔尔贝格在巴黎掀起狂潮，几乎取代了李斯特在巴黎人心中的位置。那李斯特在做什么？他在日内瓦，一边谱写《巡礼之年》第一年，一边练习一首他相当娴熟，11岁就从老师车尔尼那里得到乐谱的创作。在写完《巡礼之年》第一年一个月之后，他回到

巴黎，开演奏会弹了苦心钻研多年的曲子，也是它的公众首演，那就是贝多芬《第二十九钢琴奏鸣曲》。那时柏辽兹是乐评家之一，留下珍贵的记录。李斯特和塔尔贝格在19世纪上半叶，地位类似今日的流行巨星。李斯特面对挑战者的威胁，没有选择华丽的炫技改编曲——也就是塔尔贝格的曲目——反而挑了全然不同于塔尔贝格，也不同于昔日自己的作品当武器。我觉得这个故事实在太迷人，如果能把李斯特写的与练的作品呈现于同一张专辑，应该非常有意义。

焦：感谢村上春树的小说《没有色彩的多崎作和他的巡礼之年》，《瑞士》中的《乡愁》（Le mal du pays）现在得到远高于以往的知名度，而您的演奏铺陈深刻细腻，格外令人动容。这和您也算是瑞士人有关吗？

汉：我没有在瑞士成长，但家父以前夏天都会带我们到瑞士避暑，所以我对瑞士很熟悉。想到瑞士，首先想到的就是壮丽无比的崇山峻岭，以及身处其中的感觉。夏天牧人会把牛群带到较高的地方吃草，迁移途中会唱歌，而这些牧歌在瑞士家喻户晓，一些旋律也出现在《乡愁》与《日内瓦之钟》（*Les cloches de Genève*）。这些牧歌是一听就忘不了的音乐，听到它也会想起瑞士以及身处山间的感觉。对我而言，牧歌的声响就在我的身体里，我对《乡愁》有很自然也很深刻的感情。

焦：李斯特在此曲之前引了塞纳库尔的书信体小说《奥伯曼》的第三十八封信“谈浪漫情感与瑞士牧歌”（De l'expression romantique et du ranz-des-vaches），文中所叙完全呼应您的说法：“大自然将其最强的浪漫性格表现放在声音里[……]人们尊敬其所见，但感受其所听[……]我从没见过任何阿尔卑斯山的图画，能比真正的阿尔卑斯旋律更让我觉得这山就在面前。”塞纳库尔进一步说，“如果这牧歌是以自然而非矫饰的方式演奏，如果演奏者能充分感受这段音乐，那么光是开头的几个音，就会将你置于高处的山谷，靠近光秃、灰红色的岩石，在寒天之下，在烈日之下，你在被牧场覆盖的弯绕群峰之上。”

汉：这正是李斯特必须引用一篇文章，而不是仅摘几个句子的原因。如此感受若非身历其境，实在不易体会。我可以告诉你一个悲伤的故事：瑞士出了好些牧人歌手。他们都没有受过正式声乐训练，以自然方式演唱代代相传的歌曲。有位受邀录制唱片，成果大受欢迎、销路极好，但盛名带来的压力却将他击垮，最后以自杀结束人生。如果你知道那瑞士牧歌之中，有何其质朴纯粹的力量，就会知道自然应该被尊敬，不能被社会化。曾经拥有它的人一旦失去了它，将毫无所依。

焦：这个故事完全像是塞纳库尔同篇文章中所写的“浪漫印象是尚未被所有人知晓的原始语言之声，在某些地方则变得愈来愈陌生。一旦人们不再和这些声音一起生活，很快就会停止听见它们！”由此脉络来看，村上春树确实选了最好的音乐例子。那您怎么看这整部作品？

汉：李斯特在此达到至高的成就，让音乐呈现形象并抒发情感，等于同时展现印象主义与表现主义。《在华伦城湖畔》乍听之下像是音乐风景快照，仔细听却有丰富的内在感受。《暴风雨》不只是风雨之声，更有人面对自然力量的恐惧。李斯特给你画面，而画面突然成真。

焦：那鼎鼎大名的《奥伯曼山谷》呢？李斯特可以只写“奥伯曼”，为何要把“山谷”也加入曲名？

汉：这首是完全的浪漫主义，拜伦式的音乐。我不确定李斯特命名的原因，但从所引文句来看，这是极为孤独的情感，而我在瑞士山谷中的确感受到这种孤独。此外，《瑞士》中的曲名若非是纯粹景物，就是情感，只有《奥伯曼山谷》是情感加上景色，难怪是曲集最核心的一首。《奥伯曼》的同名主角在小说中隐居于山水之间，山谷正给予这样的形象，或许也是李斯特命名的原因。

焦：您的贝多芬常能探索其温柔的一面，您的舒伯特在充分歌唱之外也有明晰架构，还能呈现难以言喻的情感，可否谈谈您的处理方式？

汉：我演奏中的温柔来自我的感受。贝多芬不像一般人想的剑拔弩张，总是在奋斗抗争，他也有极其温柔的情感。至于舒伯特，歌唱性的确是很重要的特色。他不总是精于形式，但在他最杰出的器乐作品里，比方说《降B大调钢琴奏鸣曲》，我们也可见到精彩结构。我非常喜爱建筑，爱造型设计也爱内部雕刻。舒伯特的奏鸣曲可以是规模恢宏的屋宇，其中各种歌唱乐句则是雕刻与拼花，演奏者应该同时呈现这两者，缺一不可。必须确实掌握的当然还有他的情感。舒伯特有最特别的忧愁与伤感，当他的音乐从小调转成大调，往往比之前的小调还要悲伤！他是以大调表现悲伤的大师，我很能体会也很珍视这种情感。

焦：提到歌唱，不得不再提到您的父亲。您必然和他学到很多关于歌唱的想法，您也和很多歌手合作，可否谈谈这方面的心得？歌剧与歌曲是否也影响了您的钢琴演奏？

汉：就歌剧来说，莫扎特的歌剧当然影响我如何演奏他的钢琴作

品。他的钢琴奏鸣曲像是迷你歌剧，我演奏时也常想到他歌剧里的角色。其他歌剧就有限，瓦格纳就没影响我什么。贝多芬《费德里奥》让我更了解人性，但那更关乎体悟上的启发。就歌曲而言，我从小就为父亲伴奏，他开大师班我也为其他歌手伴奏，一弹就是六小时。他给我对艺术歌曲的爱好，而我对他的歌唱句法、咬字、语韵是那么熟悉，熟到已成为我的生命印记。他的艺术生命很长，85岁还在卡内基音乐厅以朗诵者身份演出《古雷之歌》，完全就是榜样。和爸爸合作总是不同，因为他接受我的想法，但又以自己强大的个性与艺术创造力给予回应，所以我们的合作像是室内乐一来一往。我永远忘不了和他一起演出的《冬之旅》，每次合作都是学习，而这些心得也成为演奏舒伯特许多钢琴曲的养分。比方说《降G大调即兴曲》（D 899，No.3），就是一首以钢琴演唱的歌曲，要弹出歌唱的句法与语韵，不能只将其当成器乐，也不能只以器乐的方式歌唱。

焦：您怎么看舒曼的艺术歌曲？他写了那么多精彩创作，但要表现好可能比舒伯特更难。

汉：的确很难，因为你需要有身处德国或中部欧洲的生活经验，感受这个地方的气候变化、天黑的感觉以及种种自然环境，特别是森林，才能深入体会舒曼写在歌里的一切。我这样说不是排外或是出于德语区的骄傲，而是我觉得上述这些完全烙印在舒曼的音乐里。看过莱茵地区的景色，读过当时德语文学和日耳曼神话，再来诠释舒曼，必然会有相当不同的感受。我常强调，如果演奏者能懂德文，至少对这语言有基本认识，对深入舒伯特和舒曼，掌握他们的句法与表达方式，绝对有极大助益。就像我之前演奏周龙（Zhou Long，1953—）的《钢琴协奏曲》，我也一样要读中文（翻译）作品，欣赏京剧。这无法速成，要花时间和这些声响与作品相处，让它们消化成为自己的内涵才行。

焦：舒伯特和舒曼的作品不只有美好的一面，也有讽刺与阴影，甚至阴森的角落。您怎么看他们作品中的黑暗面？

汉：我不觉得那是真正的黑暗面。这并非因为不是《星球大战》（笑），而是我认为黑暗面应该有毁灭与暴力，而那属于瓦格纳或理查·施特劳斯。舒曼作品中的黑暗常和中世纪有关，以音乐回想黑暗时代的德语世界，追溯日耳曼文化的根源。舒伯特作品中的黑暗其实是对于“古怪”（grotesque）的研究。这可在那时其他艺术创作中找到对应，比方说画家笔下奇形怪状的人物。当你看到一个超大鼻子的女人，或是面容扁平又额头突起的男子，你是什么感觉？舒伯特能把如此感受用音

乐表现，将人性情感中的各种阴影与怪奇化为作品，这也让我们更理解人性。就像方才的讨论，当舒伯特在这些作品中由小调转成大调，通常你能听到极其惊人甚至吓人的表现！

焦：您怎么看舒曼的连篇钢琴曲集作品？它们和他的连篇歌曲是否呼应？

汉：这要视作品而定。《森林情景》就像是钢琴版本的声乐套曲，《预言鸟》（*Vogel als Prophet*）引了埃辛多夫的诗句“当心！警醒行事！”而我们完全能从旋律中的重音听到“当心”（Achtung）这个字的语韵。《大卫同盟舞曲》则像是戏剧场景，我们听到佛洛瑞斯坦（Florestan）和欧伊比乌斯（Eusebius）这两个角色轮番出现。欧伊比乌斯说话时，佛洛瑞斯坦在旁边不出声，但佛洛瑞斯坦说话时，欧伊比乌斯总是要插话——演奏者心里必须同时有这两人，同时呈现他们的存在并时时察觉其动向，这可不容易。此外我想强调，无论钢琴曲或声乐曲，舒曼都展现出精到的心理掌握。比方说《声乐套曲》（*Liederkreis*）作品39的《林间对话》（*Waldesgespräch*），这是轻薄男子夜半遇见女鬼的惊悚故事，篇幅很短，发展很快，而舒曼完全用大调写，还给了优美旋律——这和某些恐怖电影一样，愈是可怕的段落就愈要配好听音乐，效果也更吓人。

焦：您也演奏当代创作，录制了古拜杜丽娜所有的钢琴独奏作品，可否谈谈研究她作品的心得？

汉：我21岁的时候在音乐节认识她，完全被她独特的个性迷住，因此在还没听过她的作品之前就想演奏她的创作。她有惊人的想象力，《音乐玩具》（*Musical Toys*）里一些曲子真令人拍案叫绝。她不只找新声音，也在找和听众沟通的新方式。马塞洛斯在这方面也影响我很多。他演奏很多新音乐，首演了包括艾夫斯《第一号钢琴奏鸣曲》与科普兰《钢琴幻想曲》（*Piano Fantasy*）在内的许多作品。我和他学了艾维士的第二号钢琴奏鸣曲《麻州和睦镇》（*Concord, Mass.*, 1840—1860）还有科普兰许多作品，不过现在我最想演奏的是布列兹《第二钢琴奏鸣曲》，我觉得它应该被演奏出更丰富的细节，不是只把音弹出来就好。我也很爱他为长笛和钢琴写的小奏鸣曲，那是我和内子的定情曲，布列兹还帮我们翻过谱。

焦：刚才您提到周龙的作品，对于当代创作，您的切入角度为何？什么样的作品最吸引您？

汉：现在是全球化时代，也是各种观点与技法缤纷呈现的时代，我的选择是演奏“我能有所发挥的创作”。比方说有些作曲家虽然来自我较陌生的文化，但他们能够深入欧洲主流音乐创作传统，将其艺术形式转化为自己的语言。面对这类作品，身为欧洲音乐家，我就能找到切入点，以我的观点与文化背景提出诠释，形成有意义的文化交流。如果作品全然外于我的文化，我就缺少着力点。这不是说我不想学新东西。我常学新事物，要学就要学好。我几年前开始学习日文，我学它是因为它对我很难，能提供不同于欧洲语言的思维。我很认真学，但我也不可能学会所有我想学的语言。面对有限的时间与能力，我必须有所选择。

焦：说到学习新事物，我知道您对“功夫”也很有研究。当初怎么会想要学功夫？这是否也影响了您的演奏与艺术？

汉：首先，必须强调的是这里的功夫并不是武术，不是大家在电影里看的那样。之所以学，最初是为了保健。我40岁时发现手伸不过膝盖，加上看到父亲年迈，于是想要锻炼身体，但后来发现功夫带来很多额外益处。一如冥想会改变大脑思考，练习功夫让我不断突破身体限制，肢体更加延展，我思考也跟着变得更自由。拿一本书，该怎么拿又可以怎么拿，少林功夫让我知道有各种可能性，而这也可以用在生活与思考中。当可能性变得宽广，另一随之而来的感受，就是更懂得谦卑。因为谦卑，“自我”会降低，甚至消失。人生中有时若能没有自我，那其实是很美好的事。

焦：在访问的最后，您有没有特别想和读者分享的话？

汉：刚刚提及的一切，音乐诠释、演奏能力、少林功夫、建筑、艺术、文学等，终归要回到人性。我们要有技术，但技术是实现能力，能力背后必须有人性。反过来说，探索音乐、艺术、建筑、功夫、文学，种种人类创造出来的经典，也帮助我们深入人性。在我所住的维也纳，百年前最重要的钢琴名师是莱谢蒂茨基。他教演奏，但更重要的是教学生探索人性，这才是成为大音乐家、大艺术家的关键。我们绝对不能让这些从身边消失。一旦我们失去它们，文明将停止，人类也无以为继，失去存在的理由。不少人崇拜科学，看轻艺术，殊不知科技发展一旦背离人性，终将带来人类的结束。人类当然可以选择不要继续，现在许多乱象都显示着失去人性的危机，但我并不想失去我所珍视之事，也希望世上和我有相同信念的人能够站在一起。至少，让我们在音乐里相见。

普缇南

Roland Pöntinen, 1963—



1963年5月4日出生于瑞典斯德哥尔摩，普缇南从小对音乐展现浓厚兴趣与钢琴演奏才华，12岁起和霍哈根（Gunnar Hallhagen，1916—1997）学习，自瑞典皇家音乐学院毕业后旋即展开演奏事业。他1981年即和皇家斯德哥尔摩爱乐合作首演，1984年为BIS唱片公司录制首张专辑，至今唱片已多达五十张以上，独奏、室内乐、协奏、伴奏都有杰出成就，对于当代音乐与罕见作品亦有深入心得。除了是技艺精湛的钢琴家，普缇南在作曲上也颇有才华，创作风格多样，是获奖无数的瑞典国宝级音

乐名家。

关键字：爵士乐 肖邦 拉赫玛尼诺夫 霍哈根 里赫特 圆滑奏 斯坦汉莫非典型传统与学派 雅纳切克 斯克里亚宾 萨蒂（《烦恼事》） 布索尼第二维也纳乐派（勋伯格、韦伯恩《变奏曲》） 施尼特凯（钢琴协奏曲、《古风组曲》） 利盖蒂（练习曲、钢琴协奏曲） 即兴华彩乐段梅西安《耶稣圣婴二十凝视》

访谈时间、地点：2015年12月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：我知道您有位很爱古典音乐的父亲，您也有很广泛的音乐兴趣。

普缇南（以下简称“普”）：是的，而我的音乐兴趣主要受父亲影响。他是工程师，也会弹琴自娱，家里常放古典乐，因此我先认识它。我小时候很爱肯普夫弹的贝多芬钢琴奏鸣曲，听到唱片都磨平了，但我也听交响乐，尤其着迷西贝柳斯。大概两三岁时我就在钢琴上摸索，即兴弹奏曲调，后来还常逼着我爸和我一起对谱听曲子，而那甚至在我学琴之前。我也学小提琴，前后拉了十年，不过后来还是专注于钢琴。我15岁开始听其他音乐，尤其是爵士乐。我成为约翰·柯川（John Coltrane，1926—1967）的乐迷，听了他所有录音，模仿他的和弦与曲调写了二十多首作品给学校爵士乐团。那是个钢琴、萨克斯管与弦乐团的编制，不是一般的爵士三重奏，让我能充分发挥创意。我也在那时爱上鲍勃·迪伦（Bob Dylan，1941—）与融合爵士乐，跑去听“气象报告乐团”（Weather Report）的音乐会，当然也维持对即兴演奏的喜爱。

焦：您最后为何选择古典音乐？

普：无论对其他音乐多么有兴趣，我从小就很清楚它们都是次要喜好，我最爱的仍是古典乐，热情从未减退。我7岁在电视上看了肖邦传记电影《一曲难忘》（*A Song to Remember*），从此就对肖邦有了极强烈的印象，特别是我小时候有过敏问题，常咳嗽甚至气喘，这都和这部电影所带给我的肖邦幻想合而为一了！当然这是部非常好莱坞、很多情节都违背史实的电影，但它真能深刻影响观众。我最近遇到一位很有名的瑞典演员，他也谈到这部电影带给他的强大影响。我后来听到莫伊塞维奇的拉赫玛尼诺夫《前奏曲》录音，同样大受震撼，拉赫玛尼诺夫也从此成为我最爱的作曲家之一。至今这仍是我心中最经典的诠释，而我也很快开始听拉赫玛尼诺夫自己的演奏录音，到现在每年都还会听上一

两回他的演奏全集。

焦：您现在也常听其他人的录音吗？

普：经常。我是重度聆听者，从历史录音到最新出版都听。去年花了很多时间听罗森塔尔录音全集，也很有收获。

焦：可否谈谈您的钢琴学习？

普：我12岁开始和霍哈根教授学琴，他是最主要影响我的人，我进瑞典皇家音乐学院仍和他学。他要所有学生都仔细研究科尔托的肖邦《二十四首前奏曲》录音，把那当成最重要的音乐诠释教材。我持续拓展我的聆听，费舍尔、阿劳、古尔德等，都是从这时期起给我很大影响的钢琴家。霍哈根不是一般的钢琴老师，教的是全方面的艺术。他的音乐知识博古通今，上课所谈又可完全是哲学、宗教或绘画。他让我们认识音乐，更认识音乐在整体文化中的位置。我中学的时候也非常着迷于绘画、语言学习和历史，现在也如此，所以他的教学完全合乎我的需要。许多学长学姐在毕业之后持续回来参加讨论，大家聚在一起形成美好而奇妙的氛围，让话题更丰富。因此他的学生即使拿到奖学金能出国进修，很多人仍不愿离开这样的学习环境，或不想破坏心中的上课情景。我自己也只和普莱斯勒和赛伯克学室内乐，上过莱昂斯卡娅的大师班而已，不想和其他钢琴家学。

焦：您毕业时和乐团演奏了极为艰深的巴托克《第二钢琴协奏曲》，您的技巧又是如何建立的呢？

普：霍哈根弹得很好，但不是演奏家，不能示范所有的技巧，他教给我的其实是自主练习的方法。我是天生好手，弹琴很轻松，但我能靠天赋一直弹下去吗？在毕业之后我突然有所警觉。虽然我已经开始演出了，但我还是重新审视我的技巧，在家试验各种不同的弹法，包括坐姿高低，想要有更深厚圆润的声音。有天我接到电话，问我可不可以为里赫特翻谱。他在哥本哈根，突然问可否到斯德哥尔摩演出，于是人们在几天内就想尽办法安排好，消息一出票券马上售罄。他指定要金发男生帮他翻谱，于是就问到我了。那场曲目全是舒曼，他在演出前十五分钟才到音乐厅，带着破旧的俄国乐谱，弹得当然没话说。我因为要翻谱，无法真正听他弹的，但可以仔细观察他的演奏手法，看看他究竟是如何弹，怎能弹出那样饱满丰沛的声音。

焦：您破解出什么奥秘了吗？

普：当然没有啊，哈哈！但我能明显感觉到他在全身运力。虽然我不知道怎么具体操作，但这进一步启发我去读相关的著作和讨论，像是《阿劳对话录》（*Conversations with Arrau*），帮助我改变技巧。此外，里赫特的演奏有一点让我非常受用，就是他弹极弱音的时候全身绷紧，而非放松——真该如此！这样声音才会凝聚，音乐厅最后一排的人都能听到。

焦：您最早的几张录音，如柴科夫斯基与格里格钢琴协奏曲或《彼得鲁什卡三乐章》都相当火热激情；但随着时间流逝，您不只技巧变了，音乐也愈来愈内省，伴随极其美丽光润的圆滑奏。像您在《晚钟》（Evening Bells）这张专辑所弹出的圆滑奏，大概只有肯普夫才能媲美，连拉赫玛尼诺夫《音画练习曲》也是如此声响，实在很迷人。

普：啊，感谢你的称赞，这的确是我特别用心钻研之处。我其实想录的是拉赫玛尼诺夫《前奏曲》，但制作人说了和你一样的话，就是要我这样的琴音与圆滑奏去录《音画练习曲》，我才学了全集；这也成为我至今最满意的录音之一。演奏拉赫玛尼诺夫有很多方式，但无论如何不能舍弃的就是歌唱性（cantabile）。他的演奏如此，霍洛维兹也是如此，即使在令人目眩神迷的《第三钢琴协奏曲》，他们仍维持极美丽的歌唱特质，而不只是快速凌厉。

焦：瑞典有自己的钢琴学派与传统吗？

普：只能说斯坦汉莫（Wilhelm Stenhammer，1871—1927）吧。作为钢琴家，他的贝多芬与勃拉姆斯诠释非常有名，他的一些作品在瑞典至今仍常被演奏，我也弹他的《第二钢琴协奏曲》。如果追溯音乐学院里的教授师承，很多都能连到几个大名字，像是肖邦或李斯特，但我不认为我们能从演奏中辨认出来谁是瑞典钢琴家或有瑞典风格。

焦：那您怎么看古典音乐演奏的种种传统，比方说会因为学习过程中缺乏“正统德奥传统”而害怕诠释贝多芬或勃拉姆斯吗？

普：这倒没有。霍哈根非常强调乐谱，而非以任何口传心授的指引来演奏。他是非常开放的老师，注重表达，但要我们欣赏各种可能，最不喜欢演奏陷入某种套路或公式。我们听很多录音，从中我们既认识许多传统，也见识到许多非典型的诠释。比方说我们可从录音中听到传统

法式基于手指、强调颗粒清晰的演奏法，但科尔托就完全不是这样弹，弗朗索瓦也更是霍洛维兹那一路的演奏者；虽然在某些曲目或句子你可以感受到他的法国韵味，但他绝不能算是典型法派。里赫特也不俄式，他的思考与弹法都很特殊，甚至他的老师涅高兹也不很俄派。肯普夫的琴音相当程度受到管风琴演奏的影响，和当时多数德国钢琴家不同，也不能称为典型德式。阿劳很小就去柏林学习，但我们还是可以从他的演奏中感受到某种南美能量，他的琴音也不同于传统德派，是迷人的混合。有传统与学派当然很好，它们提供了捷径与依赖，但单靠捷径与依赖并不能成为杰出艺术家。

焦：有时候传统只是习惯，很难说这是作曲家的心意，或不照这习惯就不成理。

普：我有次到布尔诺演奏，后来受邀去当地音乐学院开了场关于雅纳切克的演讲。一个瑞典人在雅纳切克的出生地和当地人讲雅纳切克，想想真是很大胆的事。讲完之后，一位教授对大家说：“非常谢谢，您让我们知道这世上并没有雅纳切克传统。”他想说的是通过仔细研究乐谱，你不需要是捷克人或在捷克学习，也能深刻理解雅纳切克的作品。我当然也听了如费尔库斯尼和莫拉维茨等捷克钢琴家演奏的雅纳切克，但他们彼此都差异很大，很难说有共同性。我想只要做足准备并深入作品，我可以用自己的方式来演奏，不需要照什么制式弹法或派别。

焦：雅纳切克是非常有趣的例子，因为他的音乐和语言高度连结，对许多非斯拉夫语系的音乐家而言似乎不容易参透。

普：我同意，如果要进一步探索雅纳切克，学习基本的捷克语、甚至摩拉维亚语实为必要，但他的作品并没有模糊到非得借助外力而无法从乐谱本身理解。如果不先把他的音乐语言了解清楚，会说捷克语也是枉然。这就是我说的，传统和学派只是捷径，路还是得由你自己去走，我现在的雅纳切克诠释也和以前录制的版本完全不同了。

焦：您通常如何开始研究一位作曲家？我实在很佩服您能掌握那么多不同风格，又都相当深入。

普：这很难回答，不过我想这可以回溯到霍哈根的教学。他开大班课，学生要彼此聆听并给意见。在课堂上他会就个别学生给出指点，只是都以其他人听不到的音量说，好顾及学生的面子。但他可以几天后把学生找来，就曲子的某一段，甚至某两个小节或某个圆滑线记号，仔细

讲上两个小时！所以我们学到鞭辟入里的分析手法，不放过谱上任何细节并了解作曲家写作的道理。但这还只是骨架，我们必须填以血肉。我会先演奏但不急着决定诠释，看我和作品相处的情形如何；只要能花时间，通常音乐都会和我们说话，指引我们它要的方向。若再加上研究作曲家的精神性格，诠释起来应该八九不离十吧！

焦：您首张唱片录了斯克里亚宾《第七钢琴奏鸣曲》，后来也弹了他许多作品，这在当时瑞典应该很特别吧！

普：的确。最早我从录音中认识他，后来15岁那年我去听阿什肯纳齐独奏会，上半场全是斯克里亚宾，带给我极大的冲击。我马上找来乐谱，一首接一首弹完了十首奏鸣曲与一些小曲。我16岁考音乐学院就选了《第五钢琴奏鸣曲》，完全为斯克里亚宾着迷。我18岁左右在瑞典已经以演奏俄国音乐闻名，那时国内几乎没人弹斯克里亚宾，所以我又特别以演奏他著称。25岁那年我在荷兰和瑞典连弹了四次斯克里亚宾奏鸣曲全集，这回我终于觉得够了，隐约感到那音乐的魔性好像要吞没自己，是该放下如此黑暗恐怖的作品了，于是好多年没碰，到十年前才又重新弹。

焦：您怎么看斯克里亚宾最晚期的笔法，特别是《第十钢琴奏鸣曲》。

普：索夫罗尼茨基说《第十钢琴奏鸣曲》像是巴赫，这一点不假。此曲有非常清楚的层次与线条，形式发展也很严格精确，完全就是奏鸣曲式。但它并非例外，最晚期的前奏曲也可看到如此发展。奇妙的是你如果用听的，这仍是标准充满诡奇声响的斯克里亚宾，一点都感觉不出形式的严格。我觉得这是最了不起的地方：作曲家找出一种方式，让最狂放自由的想象收束于极其严格的笔法，这样幻想才有依据，否则就变成即兴了。斯克里亚宾在后期作品中所展现出的谱曲功力，即使是近似幻想曲的《第六钢琴奏鸣曲》，都可见到他所受的扎实训练，对古典形式与对位的精确掌握。有趣的是许多想象力泛滥的作曲家，像舒曼或萨蒂，到后来都回去钻研对位法。萨蒂的音乐没有因此改变，舒曼则明显听到转折，而斯克里亚宾甚至让你听不出转折！

焦：说到萨蒂，台湾终于要演出他的《烦恼事》（Vexations）。这是台湾爱乐乐团策划，邀请八百四十位演奏者一人弹一遍。我知道您也策划过演出，可否谈谈您的经验？

普：八百四十人啊！这听起来真的好疯狂！我其实弹过两次，我策划的那次是由十位钢琴家演奏，每位都指派一位瑞典乐评做记录。乐评家们非常紧张，很怕一走神就算错——嘿嘿，我就是要这些平常评论我们的人紧张！在演出前我和其他九位先解释了一下这个演出的意义。我说此曲是“对于无聊的庆祝活动”，最好每遍都弹得一样，不要有任何变化，愈无聊愈好。

焦：但会不会还没弹完，演奏者就先被自己给无聊死了呢？

普：弹到约十五分钟，我真的有种想死的感觉，心中呼喊谁来把我杀了吧。可是继续弹，弹到约四十五分钟，时间好像悄悄融化了，我和音乐融为一体，一点都不觉得漫长。等到乐评告诉我八十四遍已经弹完，我居然感到相当难过呢！

焦：您另一个着力很深的领域是布索尼，我也很好奇您如何认识他的音乐。

普：最先当然是演奏他的巴赫改编曲，然后我弹了他的《托卡塔：前奏、幻想与恰空》（*Toccata: Preludio, Fantasia, Ciaccona*），极困难但极精彩的创作，愈弹就愈着迷，最后一头栽进他的世界。可惜我的手不大，而他不少作品要求很大的和弦，不然我一定弹他的《对位幻想曲》（*Fantasia contrappuntistica*）。布索尼的作品展现对于对位音乐的热情，从对巴赫和贝多芬的崇拜中逐渐找出自己的声音，得到自成一格的和声写作，虽然不是每次都成功。我非常喜爱七首《悲歌》（*Elegies*），和声非常复杂前卫，第一曲神秘的《在转折之后》（*Nach der Wendung*）标示了他通过作曲的转折点，终于找到自己的声音。这可以和他的第二号小提琴奏鸣曲一起看，他到此曲才算写出一家之言。我最欣赏的则是最后一首《摇篮曲》（*Berceuse*），那真是高度原创的作品。

焦：我也喜欢这组作品，但不是很能理解为何标题叫作“悲歌”，特别是第二曲《来自意大利》（All'Italia!）和第四曲《图兰朵的女人心事》（Turandots Frauengemach），真不知何悲之有。

普：我没有确切答案。我想这可能指涉了某种心理状态。即使不乏艰难技巧，这些曲子本质上都是很内向的音乐，也没有刻意营造情感高潮，有种疏离感。这可能也是布索尼的钢琴曲不够通俗的原因。不过若连效果极好的《图兰朵的女人心事》和《托卡塔》都仍乏人问津，后者

甚至还有布伦德尔的精彩录音，那实在是演奏者和听众的懒惰了。很多人说古典音乐出现危机，听众觉得古典音乐会很无聊；如果音乐会总是出现类似曲目，永远都是贝多芬和肖邦的某几首作品，那当然会无聊。我不是标新立异的人，肖邦和贝多芬一直是我的重要曲目，后来我也弹很多德彪西，但我也有其他的兴趣与发现想和大家分享。所有呈现罕见曲目的人，想必不是为了要告诉听众这些曲子有多烂才演奏的。期待大家对音乐能够更好奇。

焦：我不是很能理解布索尼对勋伯格《三首钢琴作品》的改编。您的看法呢？

普：我也不理解，只把它当成一份历史资料，但看这两人就此曲的通信实在有种“天，我究竟看了什么啊！”之感。

焦：说到勋伯格，我非常喜爱您的勋伯格钢琴作品与室内乐录音。

普：这是我和小提琴家瓦林（Ulf Wallin）共同发起的计划，很可惜只到第三集，因为销路实在不好，但我可以说这是我也愿意听的录音，而我们的演奏和多数版本都不同。

焦：正是！克伦佩勒在维也纳演出韦伯恩《交响曲》（Op. 21）之前，曾和作曲家本人请益。他说韦伯恩在钢琴上的示范演奏，每个音都非常强烈、狂热。如果听韦伯恩指挥贝尔格的小提琴协奏曲，就会知道他用了多少弹性速度，表现更是火热激情。我不知道为何现在演奏第二维也纳乐派会变得这样冰冷——我以为应该以更接近晚期勃拉姆斯和马勒的手法来表现才是。

普：这正是我们想要呈现的。我本来一点都不喜欢勋伯格的钢琴作品，后来我才知道，我不喜欢的是如波里尼这样全然诉诸智性思考，相当冰冷的演奏方式。波里尼在他的时代以如此方式演奏，当然有其意义，也是里程碑，但不表示这是演奏勋伯格的唯一途径。我后来听到施托尔曼的录音，才惊觉勋伯格可以——对我而言也“应该”——以这样充满感情、根植于浪漫派传统的方式表现。这给我极大启发。我们刚刚讨论到演奏传统，如果我们看韦伯恩《变奏曲》首演者史达德伦和作曲家就此曲的研习（可见于Universal版），韦伯恩在谱上用不同颜色写了很多指示，而那看起来完全像是对浪漫派音乐的处理方式。即使那是十二音列，仍可某段用同一个延音踏瓣把声音混在一起。但就连这样的第二维也纳乐派演奏传统，现在都已失去了。如果连写作极其精省理性的韦

伯恩，指挥起来都那么浪漫，给的演奏指示也这么浪漫，我们可以用更接近后浪漫的表现方式去演奏第二维也纳乐派。毕竟，勋伯格等人是传统的延伸，而非断裂。

焦：您参与了BIS的施尼特凯录音计划，可否谈谈您对这位作曲家的感想？

普：我是因为这个计划才认识他的音乐。我先录了《第一大协奏曲》（*Concerto Grosso*，No.1）和钢琴协奏曲，后来和瓦林一起去汉堡拜访他，为录制他为小提琴和钢琴所写的作品做准备。他听了我的钢琴协奏曲录音，说他喜欢我的诠释，虽然和他想的不一样，特别是速度。

焦：您的版本很戏剧化且速度偏快。在这次会面后，您仍然依照原来的想法演奏吗？

普：我改成施尼特凯想要的样子了。此曲有些爵士与好玩的段落，像是风格拼贴游戏。本来我以我的理解去弹，但认识作曲家本人之后，发现他实在严肃，应该要以更沉重的方式处理。我现在弹它要慢很多。不过他也不是完全严肃。像《古风组曲》（*Suite in the Old Style*），我们本来以为这里面应该有什么微言大义，要以20世纪的巴赫或亨德尔的角度去表现，没想到他说这些曲子原本是电影配乐，没什么弦外之音，我们把它当成巴赫或亨德尔演奏就好，不需要将它现代化。附带一提，我在BIS录过两次他的第一号小提琴奏鸣曲，第一次和贝格奎维斯特（Christian Bergqvist，1960—），他也是以自己的理解来诠释，没给作曲家本人听过，大家可以比较一下我和作曲家会面前后的诠释变化。

焦：施尼特凯那时住在汉堡，您是否也在汉堡见到利盖蒂？

普：被你猜中了，本来我们还真要在同一天见到这两位呢！后来我和哈登伯格（Håkan Hardenberger，1961—）要录小号与钢琴版的《灭绝大师之谜》（*Mysteries of the Macabre*），于是先演奏给他听。我暖手时弹了肖邦练习曲，“不错嘛！”，他边听边说，“那你对我的练习曲有兴趣吗？”后来我回瑞典就学了他的练习曲全集，开了选曲音乐会并在学院做演讲。乌利安（Fredrik Ullén，1968—）那时是听众，后来也学了练习曲全集还录了音。我和利盖蒂之后变得熟识，是因为他的钢琴协奏曲。他非常喜欢我的演奏，希望我能在SONY的利盖蒂全集计划录这首，很可惜最后没有实现。我们一起巡回过这首好几次，每次上台前利盖蒂都跑来说一句：“罗兰，非常好，但这次要快一点！快一点！”后

来在鹿特丹，我实在受够了，心想：“好啊，要快是不是？我就给这个老家伙一点颜色瞧瞧！”我拼了命弹，弹得非常非常快。结果到了下一站阿姆斯特丹，在我上台前一秒，利盖蒂又匆匆跑过来：“罗兰，非常好，这次要弹得比赫尔辛基场快，但比鹿特丹慢！”——真是标准的利盖蒂啊！不过从这个例子你也可以知道，他是对时间非常敏感的作曲家，哪场是什么速度他都记得很清楚。

焦：谈到速度，您认为他的《练习曲》能照谱上指定的速度演奏吗？

普：看情况，《魔法师的门徒》很轻，所以可行，但像第九首《眩晕》，如果你想确实做到谱上的强弱指示（一开始是pppppppp，极极极极极极弱音），还要非常非常快，还要保持圆滑奏，还要弹出其中错综复杂的各种线条，那简直不可能。事实上到现在也没有哪个录音能完全做到谱上的要求。我还没在现场弹过，但每年都会花时间练它。我为此练就了一种滑键技巧，可以快速在黑白键中移动而维持圆滑奏。只要钢琴击弦装置比较轻，再给我一点时间，我相信我可以保持谱上的强弱动态，用接近作曲家要求的速度演奏它。

焦：非常期待那一天的到来！我刚开始听利盖蒂练习曲的时候，总是为演奏着迷，实际看到乐谱，才发现那比目前所有演奏更令人着迷，即使它可能超出已知的人类能力。

普：真是如此。读利盖蒂练习曲的谱，看他展现的惊人创意、想象与优美的执行，就能得到源源不绝的启发。或许这是乐谱比演奏本身永远要更惊奇、更令人满意的创作。

焦：您可曾和利盖蒂讨论过他《钢琴协奏曲》的第四乐章，究竟该如何演奏？

普：第四乐章谱面节奏非常复杂，但他要的其实是爵士乐的感觉，就他所言像是柯瑞亚（Chick Corea，1941—）与汉考克（Herbie Hancock，1940—），要弹得很Jazzy，而不是很精确的现代音乐。这也像他的第五号练习曲《彩虹》。我本来把这首弹得比较像法国当代作品，但他强调这首要非常摇摆，“要像酒吧爵士钢琴家在凌晨四点，喝了一点小酒的演奏，非常慵懒、非常自由，飘浮一样的感觉，甚至颓废的”。我很高兴利盖蒂和我说了这些，因为这根本不可能用记谱表现。

焦：钢琴协奏曲第一乐章也有爵士乐的影响吧？

普：我想也是，而且我一直觉得主题就是格什温的《我找到了节奏》（*I got rhythm*）第一句。利盖蒂矢口否认，但我猜或许他潜意识里受影响而不自知，哈哈。

焦：关于第五号练习曲《华沙之秋》，利盖蒂有没有说什么？这可能是最具政治含义或最具故事性的一首了。

普：倒没有，只说我弹的和埃马德完全不一样，但他两个都喜欢。可见他还是很能接受不一样的想法。

焦：您至今仍不时创作，我很好奇当您演奏莫扎特钢琴协奏曲，是否会即兴华彩乐段？

普：这倒没有。我会选择莫扎特自己写的或其他名家的，第二十二号我总是弹布里顿的版本。我知道很多人无法接受，但我非常喜欢，特别是这个版本还把第二、三乐章的素材巧妙地融入第一乐章华彩乐段，实在太聪明了。如果我有时间，我会为第二十五号写华彩乐段。此曲有很多主题，给作曲家很大的发挥空间，虽然要写好还真是不容易。

焦：您的演奏曲目非常丰富，录音极多，也为罕见作品贡献心力，我非常敬佩像雷格小提琴与钢琴作品全集和大提琴奏鸣曲全集，以及费兹纳室内乐作品这样的录音，很好奇您还有什么演奏计划？

普：雷格那个计划花了我们十年才完成呢！如果我有无限的时间，当然想弹完所有我想弹的曲子。若说有什么大心愿未了，我对西班牙音乐很着迷，这些年来陆续弹了很多，我希望能趁早学完全本阿尔贝尼兹的《伊比利亚》。另一个心愿是梅西安全本《耶稣圣婴二十凝视》。我住在斯德哥尔摩附近的小镇，从1980年开始，每年钢琴家多明尼克（Carl-Axel Dominique，1939—）都会在圣诞节那一天，在斯德哥尔摩大教堂（Storkyrkan）弹这套作品，而我每年都去听，已经成为自己的庆祝方式了，希望有一天我也能演奏它。我倒是很高兴要在同一个教堂演奏全本李斯特《巡礼之年》。这部作品很适合在教堂弹，特别是充满神秘气氛的《第三年》，几个和弦就说尽一切。

焦：最后，作为一位活跃于21世纪的钢琴家，可否谈谈您的诠释观？

普：我对太多音乐感兴趣，从大卫·鲍伊（David Bowie，1947—2016）到最新的作品。我的孩子也爱音乐，也听各式各样的创作。他们常听到什么精彩的就分享给我，我因此听了许多之前完全不认识的音乐，而我必须说那些几乎都很好。现在有了Spotify或其他付费音乐平台，听音乐太方便也太容易。只要有心，你可以听到各种想都没想过的音乐，时时获得惊喜。但演奏上我不认为自己“现代”，反而是相当老派的钢琴家。我弹大量现代与当代作品，但我的演奏美学与方式仍然非常传统。当然这要视作品而定，我不可能用老派的方式来演奏利盖蒂，但整体而言我的精神导师仍然属于20世纪上半叶，甚至19世纪后半叶的钢琴家与演奏风格，更强调演奏的歌唱性与人性。无论用什么方式弹，演奏任何乐曲前都要充分理解，知道作曲家的意图，然后把它当成从来没有人写过的、效果前所未闻的作品来演奏。一百多年前勃拉姆斯放了一个惊人的和弦，两百年前贝多芬写了一段前所未见的低音，现在我们虽然已经熟悉它们，但演奏者该让今天的听众感受到当年首演所能带来的震撼，而不是照本宣科。诠释可以根植于传统，但表达方式要和时代对话。

乌拉达

Stefan Vladar，1965—



乌拉达1965年10月2日出生于维也纳，6岁开始学琴，8岁进入维也纳音乐学院先修班和佩莱森汉默（Renate Kramer Preisenhammer）学习，之后进入佩德曼德（Hans Petermandl）的演奏专门班。他在奥地利获得诸多奖项，更于1985年第七届国际贝多芬大赛获得冠军，从此跃上国际舞台。乌拉达在独奏、室内乐、伴奏与协奏都有杰出成就，也是著名指挥家，现任维也纳室内乐团首席指挥与艺术总监，并任教于改制后的母校维也纳音乐与表演艺术大学。

关键字：切利比达克 指挥 维也纳式圆舞曲 舒伯特 贝多芬（风格及《迪亚贝里变奏曲》） 勃拉姆斯（风格、晚期作品） 舒曼（《狂欢节》《蝴蝶》《维也纳狂欢节》《交响练习曲》） 维也纳之声 传统 莫扎特（《第二十一钢琴协奏曲》《d小调幻想曲》） 巴赫《哥德堡变奏曲》 拉威尔 柴科夫斯基 拉赫玛尼诺夫 教学

访谈时间、地点：2016年10月，香港；2018年3月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：就我所知，您是三兄弟的老幺，成长在喜爱音乐的家庭。

乌拉达（以下简称“乌”）：家父非常爱古典音乐，家里不是放唱片或录音带，就是听古典音乐电台，从我有记忆开始我就被古典音乐围绕。他特别喜爱钢琴音乐，常带我们三兄弟去听名家演出。我两位哥哥都学钢琴，耳濡目染之下我也对钢琴产生兴趣，一上小学就想要跟着学。我们镇上只有一位钢琴老师，她其实没有空闲再教我，我哥因此改学小提琴，才让我得以学钢琴。我进展很快，两年后她就说我该找更适合的老师，于是我进入维也纳音乐学院先修班。那段时间我也和修兹（Rudolf Scholz）学了四年管风琴，愈学愈喜欢，几乎要改成主修，后来进入演奏专门班之后，老师又让我把兴趣转回钢琴。我的学习很一般，没找其他老师，也没参加大师班，就是和自己的老师按部就班学。

焦：您13岁就和乐团合作莫扎特《第二十六钢琴协奏曲》，18岁则演奏巴托克《第三钢琴协奏曲》，年纪轻轻就已展现演奏家风采，而我很好奇您学习时的曲目以何为主？

乌：在我小时候，维也纳，或许整个奥地利，钢琴教学仍以维也纳古典乐派为核心，然后是德奥与其相关曲目。我们弹巴赫，然后就是莫扎特、贝多芬、舒伯特，也有练习曲，但没有专注于炫技困难作品。在学习期间，我完全没弹过普罗科菲耶夫和拉赫玛尼诺夫。

焦：在您学习过程中，谁影响您最多？

乌：家父很爱古尔达，我从小就听他的演奏与唱片，但后来我刻意避开他的影响。我从15岁开始着迷切利比达克（Sergiu Celibidache，1912—1996），常和哥哥一起到慕尼黑听他指挥、看他排练，从中学到太多太多。

焦：所以您其实很早就有成为指挥的念头。

乌：老实说，内心里我一直是指挥家而不是钢琴家。我从小就很爱管弦乐，后来成为钢琴家是我有演奏钢琴的天分，再加上得了贝多芬钢琴大赛冠军，好像就得走演奏家的路。但钢琴家得面对一种危险，就是被困在日以继夜的练习而变得视野狭隘，因此当我25岁的时候我就开始指挥。我之前在学校里尝试过，但到25岁才有职业指挥演出，后来就一路发展至今了。不过如果是我自己边弹边指，我不觉得有何困难。只要有适当的排练与沟通，团员知道该怎么演奏，那接下来就是室内乐。我只要需要起头，在必要的入场处给予提示即可。

焦：我15岁那年切利比达克带慕尼黑爱乐来台演出，到现在超过四分之一个世纪，那两场音乐会的声响仍然没有离开我的脑海。可否为我们多谈谈这位大师？

乌：他是我的理论的最好证明：当你愈熟悉框架与限制，愈熟悉规则与章法，你会愈自由有创意，也愈有表现力。切利比达克把这些规则称为“现象”（phenomenon），而他看音乐的方式——看乐曲背后的东西，看它们为何存在、何以是这个样子，至今仍深深地影响了我，比任何钢琴家都要深。我们以智力分析这一切现象，最后再把个人情感加入，形成诠释。

焦：您怎么看他的速度选择？

乌：切利比达克的速度视场馆音响效果与听众而每场不同，而他的主要考量是能否听到所有细节，以及声音能否搭配融合。这也是为何他不认可录音的原因；录音很有趣，但不能忠实呈现那个演奏。我并不同意他所有的速度以及解决问题的方法，但这样做音乐的方式我完全同意。

焦：对于不曾听过切利比达克现场的爱乐者，您会推荐他的哪些录音？即使这都是他不认可的。

乌：我其实没有他很多录音，因为他的现场是那么鲜明地深植脑海。就我的印象与意见，我不推荐他的古典乐派作品和勃拉姆斯，但普罗科菲耶夫《塞西亚组曲》（*Scythian Suite*，Op. 20）、拉威尔《鹅妈妈组曲》和《波莱罗》、德彪西《海》、布鲁克纳《第四交响曲》和《第七交响曲》，是我心中最登峰造极的演奏。

焦：接下来我想从音乐与演奏这两方面来请教您维也纳之于西方音乐的意义。现在提到维也纳就必然想到圆舞曲，从音乐文化的角度，您建议我们如何了解维也纳式圆舞曲？

乌：要了解维也纳式圆舞曲，必须回到舒伯特的时代。圆舞曲本来不是贵族或上层社会的舞曲，而是民间舞曲。在舒伯特的时代，民俗音乐开始广泛地被导入古典形式之中，舒伯特就写了许多小型圆舞曲以及兰德勒舞曲，也在他的奏鸣曲与交响曲中运用这些音乐。像《A大调钢琴奏鸣曲》（D 959）第二乐章开头听似寻常的兰德勒舞曲，冷不防地到了中段情感大爆发，回返后又仅留淡淡余韵；《降B大调钢琴奏鸣曲》（D 960）的第二乐章和《弦乐五重奏》（D 956）的慢板乐章也有类似做法。这正是舒伯特最精彩的谱曲招式，把民俗风情做极其个人化及艺术化的表现。不过如果我们更往上追溯，海顿一些交响曲中的小步舞曲乐章，本质实是快速圆舞曲或兰德勒。维也纳的音乐传统不只在音乐会与歌剧院，也在街头、餐馆与舞厅，后者更慢慢进入古典形式，成为高度艺术化的创作。大家说肖邦的圆舞曲是音乐作品，不是为实际舞蹈谱写，但如果你照小约翰·施特劳斯的乐谱演奏，《蓝色多瑙河》的弹性速度也会让舞者摔倒。整体来看，教会音乐和民俗音乐，一直是西方古典音乐的两大来源，奥地利作曲家自然也会运用原属民俗音乐的圆舞曲与兰德勒。

焦：圆舞曲出现在音乐作品中是否有固定的代表意义？对于非奥地利音乐家而言，要如何掌握维也纳式圆舞曲中三拍的长短比例？

乌：圆舞曲可以表达各种情感，没有固定的意义，但演奏起来确实很微妙。我有次指挥某德国乐团演出小约翰·施特劳斯的圆舞曲，即使大家都说德语，地理位置也相近，但那种属于奥地利人血液里的感觉，就是难以用语言说明。我不知道该怎么解释为何这里的第二拍要晚一点，那里却不用。不过不是只有维也纳作曲家才会写维也纳式圆舞曲，理查·施特劳斯《玫瑰骑士》里面的圆舞曲，就完全是维也纳式，拉威尔的《圆舞曲》也是——即使它是讽刺性的谐拟，最后走向疯狂。看这些作曲家以其非凡谱曲工具，打造出地道的维也纳式圆舞曲，真是令人佩服。

焦：维也纳和巴黎是十八九世纪最重要的音乐城市，太多作曲家在此发展。您觉得维也纳的文化如何影响了本是外来者的贝多芬和勃拉姆斯？

乌：很难说，因为贝多芬和勃拉姆斯很早就到维也纳，他们的成长可能已经和维也纳合为一体。就勃拉姆斯而言，他夏日休憩的地方可能在他作品中留下更深刻的印记，像是明媚阳光与湖光山色之于《第二交响曲》，寒冷严峻与晦暗暮色之于《第四交响曲》。然而，他的音乐始终有匈牙利吉普赛音乐元素，这又追溯到他在汉堡时期一起合作的音乐家。对我而言，我不去想维也纳如何影响贝多芬和勃拉姆斯，而是想他们如何影响维也纳。太多事在这文化大城中发生，它经历了各种流行、各种风格，而我们可以逐一追寻线索。比方说当罗西尼的歌剧在维也纳大受欢迎，舒伯特所写的两首意大利风格的序曲，听起来就像是罗西尼。愈知道这个城市曾经发生过什么，就愈知道维也纳不会只是第一和第二维也纳乐派。

焦：您录制了两次贝多芬钢琴协奏曲全集，又指挥过他全部的交响曲，可否谈谈您的心得？

乌：我花了很多时间研究贝多芬，我必须说他是风格和想象力都极为特别的艺术家。他的写作发展像是莫迪里阿尼（Amedeo Modigliani，1884—1920）的绘画，主题愈来愈简单，简单到不能再简单，然后以此创造出滔滔不绝的长江大河。他所有著名作品几乎都是如此；迪亚贝里如果没有写下那么简单又蠢的圆舞曲主题，贝多芬应该也不会拿来发展成变奏曲。这和其他作曲家都不同。即使有海顿的类似手法在前，但贝多芬将其探索到极致。另一让他与众不同的特色，在于强弱对比。贝多芬常在渐强之后突然收弱，打破你的预期，反之亦然；他也在许多和声解决处做突强。照理说不该这么做，但他就是这样写，而他的强弱和音符密切相关。如果你不照他谱上的强弱指示，等于毁掉他一半以上的音乐；但他的力道对比强度，对两百年后的许多人而言仍然过于激烈，不难想象他对当时听众与音乐家的冲击。

焦：提到《迪亚贝里变奏曲》，您怎么看它的结构，特别这目前仍无定论？

乌：我很喜欢一首巴萨诺瓦风的歌曲，叫《一个音的森巴》（*Samba de Uma Nota Só*）。歌词一开始说每个音都跟随前一个音，是它“无可避免的结果”（unavoidable consequence）。对我来说，这就是《迪亚贝里变奏曲》。演奏者要看每两个音之间的关系，然后扩及乐句、段落、变奏、整部作品。它最后一个音已经包含在第一个音里，必须在演奏第一个音的时候就看到最后一音。每段变奏的第一个音，不只和该变奏的最后一音有关，也和最后变奏的最后一音有关。这就是为何

此曲的结构不会有定论，因为它是巨大的音乐之流，一个不可分割的整体。当然《迪亚贝里变奏曲》还是有脉络：在第一变奏，贝多芬居然把圆舞曲主题写成进行曲，就明白告诉大家“等着被吓到吧！”接下来的变奏充满对比，有些则不断增强，最后来到第16和17这两个互为镜像的变奏（第16变奏的左手音型成为第17变奏的右手音型）。这也刚好是33段变奏的正中心，可见作曲家确实安排好了一切，以这两个变奏为枢纽。在此之后，乐思可以开玩笑、可以疯狂，逼到第28变奏像在爆炸边缘，又进入第29变奏起的三段小调变奏，最后来到第32变奏的赋格——听到赋格，大家都以为此曲会就此结束。不！贝多芬再度让人无法预测，写下最后一段，乐思绝妙、感人至深、难以言喻的小步舞曲。在小步舞曲最后，我们又听到贝多芬引用了自己最后一首钢琴奏鸣曲的最后乐章主题，而那也是一段变奏。这是何等伟大的旅程，何等不凡的贝多芬！

焦：爱乐者大概都听说过贝多芬的革命性，却普遍认为勃拉姆斯保守，但我愈听后者的作品，愈能听到他和第二维也纳乐派的联系，他的《第二弦乐六重奏》与勋伯格《升华之夜》之间的距离并不远。您怎么看勃拉姆斯呢？是因为勋伯格用了勃拉姆斯的技法，让我觉得勃拉姆斯其实很前卫，还是他本来就不是保守的作曲家？

乌：勃拉姆斯不是保守，而是独特。他没有照那时“现代派”的写作方向走，并不表示他就是保守。只要看看他用的复杂和声与技巧，就会知道那一点都不传统。他的作品极其聪明，每个音都有意义，把主题做极其丰富巧妙的变化，功力高超令人叹为观止，又能写出最深刻优美的旋律。这是我最喜爱的作曲家之一，我演奏了他全部的室内乐和多数钢琴独奏作品，当然还有两首精彩至极的钢琴协奏曲。

焦：您录制了勃拉姆斯全部的晚期作品。我感觉您努力让每个作品编号听起来都是一组创作，虽然这一直有所争论。

乌：如果作曲家把数曲放在一起出版，或这虽是出版商意见，但作曲家并没有反对，那我就把它们视为一组作品。在勃拉姆斯的时代，多数音乐出版仍是为家户使用，勃拉姆斯这些晚期作品更不是为公众而写，有非常个人、私密的情感。其中虽有些辉煌外向的曲子，更多是内心秘密，像作品117第一首，那是为逝去孩子写的摇篮曲，极其美丽、极其忧伤，要找到合适的声响表现并非易事。对我而言这都是非常难练，对声音与情感极为挑剔的创作。

焦：说到把小曲集合成一组，舒曼堪称19世纪最精彩的例子，而您

录制了《狂欢节》《蝴蝶》（Papillons，Op. 2）和《维也纳狂欢节》，我很好奇您如何看这三者的关系？

乌：《狂欢节》是舒曼以“许多小曲子诉说一个故事”这种手法的顶尖之作，其中包含各种不同性格乐曲（角色），连社会名人都现身。然而演奏它的危险也在于弹到最后，你只有一堆小曲子。舒曼自己也清楚，因此他设计了微妙的连结。《狂欢节》在终曲之前舒曼引了开场曲的过门当作休止（Pause），这是整合全局，让故事收线的关键。此外他也以隐藏的动机，让人能把全曲解释成是一部整合性的创作。《蝴蝶》的收线密码比较不容易呈现，但还是有脉络可循。吊诡的是这两首都比《维也纳狂欢节》更像维也纳，至少它们还有圆舞曲。

焦：舒曼在维也纳写完《维也纳狂欢节》前四乐章，但除此之外，此曲有任何音乐上的理由让您联系到维也纳吗？

乌：这我至今没有确切答案，但我认为和政治有关——在那时的维也纳，作为法国革命象征的《马赛曲》仍是禁歌。舒曼在第一乐章隐晦地引用了《马赛曲》，明知故犯，显然有话要说。

焦：您很早就录制舒曼的《交响练习曲》，而您选择把五首补遗变奏分别加入目前的版本，我很好奇您的想法为何。

乌：这是相当奇特的例子。当我16岁学它的时候，我和老师花了很多时间讨论它的结构。我从乐友协会（Musikverein）的图书馆中找到一份舒曼的此曲副本。很明显，直到出版前，他都不确定此曲该是什么形式，最后出了两种版本，他也知道克拉拉只会选五首到六首变奏在音乐会中演奏。我所做的是根据舒曼留下的线索，把这五首补遗放回它们原本可能的位置。因此这是非常个人化，但也想尽力实现作曲家原始意图的录音。附带一提，克拉拉当年没有选慢的变奏，只选展现技巧的，补遗五首都是她不会选的曲子，但它们是那么美丽而富诗意，《交响练习曲》也实在需要诗意的面向，因此我要把它们加回去。

焦：您是当今维也纳钢琴家的代表。就钢琴演奏的角度，您怎么看所谓的“维也纳之声”？又或者这只是迷思，其实没有这样的声音。

乌：我的确常听到有人说“维也纳之声”，但我很反对这样的标签。每位杰出钢琴家都该有自己的音色，不同作曲家、作品与时代风格也要求不同的声响，不可能有一种适用于所有音乐的声音。我知道维也纳爱

乐的音色，我知道乐友协会大厅听起来如何，或许这是“维也纳之声”；但维也纳钢琴家会是怎样的声音，这真的每个人都不同。比较一下布伦德尔和古尔达，他们的音色几乎没有共同点可言，但都可说是维也纳钢琴家的代表。

焦：如此标签会不会和乐器有关？

乌：维也纳的确偏好自己的钢琴品牌，也就是贝森朵夫。维也纳钢琴家很熟悉它的性能与声响，但我们也同样熟悉施坦威，它在奥地利也很普及而且早已存在。它们确实很不同，也确实会影响到钢琴家的音色，但钢琴说到底只是工具。钢琴家会以他的乐器找到他要的声音，属于自己的声音。

焦：那么您如何看传统？对许多人而言，维也纳充满了传统，到维也纳学习也是为了亲近原生地没有的传统，觉得这样才“正统”。

乌：我很怀疑所谓的传统。每次听到有人提到传统，我的直觉反应就是什么出了错。传统往往只是代代相传的坏习惯，而且一旦成形就很难摆脱，因为坏习惯之所以成为习惯，一定有其便宜行事的原因。对于作曲家的风格，我不依靠传统，而是从其之前的角度来审视，知道它从何而来。比方说讨论贝多芬的风格，我会从海顿和莫扎特的眼光来看，而不是从勃拉姆斯和柴科夫斯基的角度。当新风格出现，人们倾向将其加于旧风格之上，接下来就是忘了旧风格。我想做的是探索真迹，把上面的补笔全数拿掉。也有一种传统来自“直接传承”。这个维也纳人很熟悉：谁和哪位老师学，该老师是某某名家的学生，该名家又曾和车尔尼学过，因此他是贝多芬的直系传人。但就像我刚刚说的，代代相传的很可能只是坏习惯。传统不会必然取得权威性与正确性，我们必须仔细审视。

焦：您的演奏确实如此，而我非常喜爱您演奏莫扎特钢琴协奏曲与巴赫《哥德堡变奏曲》。您不只在每段反复处都做了变化处理，《哥德堡变奏曲》还有声部高低重新分配，这都是相当不同于20世纪中期演奏传统的诠释。

乌：但这可能合乎更早，也就是作曲家本人时代的演奏风尚。目前所有文献都告诉我们，以前的音乐家，演奏时多少都会即兴发挥，增加装饰音或重塑旋律。这是相当普遍的，也在听众预料之中的手法。莫扎特有个学生不是很有想象力，不知道怎么变化，于是莫扎特就在他的钢

琴奏鸣曲反复段写下不同音符，说明可以这样做。这份乐谱还在，证明了如此演奏风尚。莫扎特的钢琴协奏曲，明显没有写下所有钢琴要演奏的段落，因为那些都留给每次演出的即兴发挥。当我演奏莫扎特，我自然试图以莫扎特的演奏方式来表现。巴赫也该是如此，反复乐段不会两次相同。此外，《哥德堡变奏曲》有精妙伟大的谱曲技巧和深刻内涵，但不表示只能把它演奏得非常严肃，或不能以那时的演奏风尚来调整谱上的音符。此曲本来是为双层键盘羽管键琴而写，我以演奏管风琴、控制多层键盘的经验，调整某些声部的高低来强调。当然这只是诸多表现可能中的一种，不是唯一解，但音乐本来就不会有唯一解。

焦：您指挥并演奏的莫扎特《第二十一钢琴协奏曲》，第二乐章只用了五分钟，和当下一般动辄七八分钟的诠释可谓天差地别。

乌：呵呵，每次我和乐团排练这段，都得花很多时间说服团员。关键在于这段应该是二拍，不是四拍。我认为这段行板应该像是轻松的小夜曲，而非感伤、情感饱满的沉重音乐。这段和他的《第三小提琴协奏曲》第二乐章一样，都应该是二拍，也都不应该过慢。

焦：您录制了两次莫扎特的《D大调音乐会回旋曲》（K 382），由您同时担任指挥的第二次将其直接放在《d小调幻想曲》（K 397）之后演奏，这是否也属于传统或新考证呢？

乌：这是霍格伍德（Christopher Hogwood，1941—2014）的点子。他常和我演出并讨论音乐，是影响我很深的前辈。有次他说“有没有可能《d小调幻想曲》的结尾不是遗失，而是根本没写？这首曲子其实是拿来当成某首D大调作品的前奏？”我很喜爱这个想法，于是在他指挥下首次如此演出——当然我在《d小调幻想曲》结尾加了些音符，作为与《D大调音乐会回旋曲》的连接，后来也决定自己录制。

焦：以此观点，可否谈谈您的拉威尔专辑？这是演奏与思考都非常细腻用心的成果，但您明显没有依循许多法国传统，包括钢琴家接受拉威尔指导的心得。

乌：我在演奏任何作品之前，都会进行详细研究，尽可能取得各种文献与演奏资料。然而最终的判准，最能肯定的资料，仍是作曲家写在纸上的音符。演奏者以正确方式读谱，将其所得转化成自己研究、演奏与表现的系统。我的确知道这些来自法国的传统，但我并未以此为准则。作为演奏者，我要对作曲家负责，也要对自己负责。我对别人已经

弹过什么想法或尚未弹过什么概念都不是很感兴趣，只想专注于自己的诠释，呈现并倾听别人的意见。从我的角度，我认为拉威尔古典主义的那一面还没有被大众充分认知。他的作品有不少充满想象的篇章，也有很多艰难技巧的挑战，但也常有极其清晰、古典主义的形式，非常明确的复音织体与对位。这些特质应该被清楚听见，而不是被朦胧的踏瓣与声响效果遮盖。当我录制拉威尔专辑，我以作品风格为挑选，有非常古典主义但也非常拉威尔风格的《小奏鸣曲》，全然印象派风格、没有传统四小节乐句结构、旨在激发想象画面的《水戏》，极富剧场效果、色彩丰富且起伏强烈的《夜之幽灵》，以及两首以他人风格谱写的谐拟作品，让听众可以清楚比较拉威尔的各种面向。

焦：刚刚您提到在学习阶段没怎么演奏普罗科菲耶夫和拉赫玛尼诺夫，现在您怎么看俄国音乐？是否仍感受到文化隔阂？

乌：以俄国音乐来说，我颇喜爱既现代又古典的普罗科菲耶夫，但像柴科夫斯基这种俄式浪漫派，以前的确离我较远。我不太能欣赏那种诉诸强烈情感，以此作为表现核心的音乐。但人会成长，会从生活经验中学习。我内人是俄国钢琴家，因为她我开始常到俄国演出，指挥俄国乐团。当我花时间研究俄国民俗音乐，尤其是舞曲，我就完全理解为何柴科夫斯基的音乐有那么多不断反复的乐句——那就是俄国民俗音乐啊！同理，当我认识俄国东正教音乐，我也就不再把拉赫玛尼诺夫当成好莱坞电影配乐的始祖，而是俄国宗教音乐极其人性化、情感化的深刻表达。难怪他的音乐总是回到调式，总是有“神怒之日”的曲调。民俗音乐可能简单、可能俗气，但柴科夫斯基和拉赫玛尼诺夫能从可能的简单俗气中升华出伟大作品。一旦知道他们作品的内在逻辑与精神，我就能充分欣赏并知如何表现。

焦：您已在维也纳音乐暨表演艺术大学任教超过二十二年，可否谈谈您的教学心得？

乌：我想对一般人而言，我不是成功的老师，因为我没有什么学生赢国际比赛，也不往这个方向教学生。我所教的是知识，让学生尽可能拥有理解音乐的知识。就像我在一开始说的，艺术的吊诡在于，当你愈熟悉框架与限制，愈熟悉规则与章法，你会愈自由、愈有创意、愈能表现。我不在意学生能否在比赛中得奖，更关心他们是否有足够的知识能够自立，能够享有足以称为音乐家、也能享受音乐的一生。

焦：在访问最后，您有没有什么话特别想和读者分享？

乌：我准备一首作品，会彻底分析音乐与技巧的各种面向并努力琢磨。但当我上台演出，当我真正表现好的时候，那一定会是我把自己完全交给当下，而不是边想边弹。我希望听众也是这样。我不害怕被比较，但我实在不希望听众在我演奏的当下，想的是唱片里某某这句弹得快一点，某某又慢一些。在音乐会之前你大可做各种准备，听各种版本或研究乐曲。但在演出当下，希望你能忘掉这些，把自己完全交给音乐。

第五章 亚洲与中东篇

前言 从中东走向世界，将世界带往亚洲

本章可说是本书中笔者最感荣誉的一章：它记录了亚洲、中东钢琴家的顶尖艺术成就，包括在世界舞台的重要里程碑。

同样出生于1958年，来自黎巴嫩的艾尔巴夏与来自越南的邓泰山，各自在1978年伊丽莎白大赛与1980年肖邦大赛获得冠军，是中东与东亚音乐家首度在显赫国际比赛赢得首奖。之后他们精益求精、持续努力，积累出深厚的技艺修为，在今日依旧闪闪发光。然而国际听众是否准备好接受来自西方世界以外的古典音乐家？看他们的学习与经历，太多故事令我们深思。邓泰山境遇之峰回路转，想象力最丰富的小说家听了大概也要掷笔叹服；伊斯兰文明与基督教世界在艺术上早有交流，透过艾尔巴夏的视角来看西方，相信亦可触类旁通。

同样值得深思的，是吴菡的习乐因缘与过程。这或许是本书最感人的故事，至少我每次想起都常红了眼眶：古典音乐真的不是某个阶级的专属，任何人都可以喜爱，欣赏它也只需要喜爱。听这位林肯中心室内乐集艺术总监为读者解析室内乐，或许有当今最权威精到的见解。万分感谢另一位总监大提琴名家芬克尔也加入访问，成为本书108位钢琴家之外的第109位音乐家，堪称最豪华的“隐藏版受访者”。为何本与音乐无关的家庭，能出两位世界级钢琴家？读过陈必先访问再来看陈宏宽，相信会更佩服他们的父母与家庭。无论是艺术造诣或克服手伤的过程，陈宏宽在访问中的分享是音乐课更是人生课。他在演奏与教学中都卓然有成，确实名不虚传。

这些名家也为我的聆赏留下不可磨灭的印象。我至今依然清晰记得邓泰山首次来台演出的音色魔法，以及陈宏宽演奏勃拉姆斯与巴托克《第二钢琴协奏曲》的盛况。生于台湾，我自然也在欣赏魏乐富与叶绿娜的现场演出中长大，很高兴最后有能力访问他们——本书初版时，我对“朗读与音乐”和“朗读音乐剧”认识不深，谁知十年后自己竟也从事翻译此类作品，还策划相关演出。一如霍夫，他们也是论述丰富的作者，希望这篇访问尚能触及些许他们还未写作的议题。学音乐从来就不只是学演奏，音乐也不只是音乐。看他们长年教学累积出的锐利观察，建言值得我们深思。

小山实稚惠是本书访问的两位日本钢琴家之一，也是仅在日本学习，却在柴可夫斯基与肖邦大赛获奖的名家，足称日本最具代表性的音乐家。她纯真善良，对音乐有源源不绝的热情，锤炼出丰富宽广的曲目。这是我遇过最朴实可爱的音乐家，希望读者能多认识这位在日本唱片等身、演奏邀约满档的演奏家，倾听西方文明与大和文化的音乐交流。

魏乐富与叶绿娜

Rolf-Peter Wille, 1954— / Lina Yeh, 1955—



1954年出生于德国布朗斯威克（Braunschweig），魏乐富毕业于汉诺威音乐学院后即应邀来台湾任教，1987年更获纽约曼哈顿音乐学院钢琴演奏博士。不只钢琴演奏与教学成果卓著，他亦有文学长才，在音乐创作与改编上也有出色成绩，还著有历史研究Formosa in Fiction。叶绿娜于1955年出生于高雄，曾获萨尔茨堡莫扎特音乐学院钢琴演奏艺术家文凭，又至汉诺威音乐学院与茱莉亚音乐学院深造。他们夫妻以独奏、钢

琴重奏、室内乐、伴奏、协奏等角色与国内外诸多音乐名家与乐团合作，足迹遍及世界各地，获得“台湾最高文艺奖章”在内的诸多殊荣，是台湾乐坛与文化界最重要的音乐家。

关键字：萨尔茨堡 莱默 奥地利与德国文化比较 美国与德国教育比较 文学创作 德文诗歌 音乐修辞术 转化之利弊 朗读音乐剧 舒曼（文学影响、诗、评论）浮士德相关创作 讽刺文学 阴暗古怪 星球大战 黑暗与想象 死之舞 诗与规范幻想 李斯特《梅菲斯特圆舞曲》 幽默感 钢琴重奏（演奏、作品） 台湾作曲家 台湾风格 萧泰然 郭芝苑 台湾学生之优缺点 群体性格 独处 贝多芬与莎士比亚戏剧 人性理解 文化史 基督教和《圣经》演奏者的责任

访谈时间、地点：2018年4月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：除了乐团以外，你们是我持续欣赏接近三十年的演出者，我也持续从你们的演出中学习，非常感谢你们接受访问。可否谈谈你们怎么开始学习钢琴与音乐？

叶绿娜（以下简称“叶”）：其实没有什么了不起的原因。最早是家母说做人要有一技之长，万一以后什么都不能做，还可以教琴维生。我小时候学习成绩很好，可能往其他方向发展，身边没有什么学音乐的人，但对音乐一直很有兴趣。后来家里从南部搬到台北，家母认识蔡中文老师，蔡老师推荐了刚从比利时回来的吴漪曼老师，之后也和萧滋老师学习，然后就到萨尔茨堡了。当时出国只是很单纯地延续学习，没有想过一定要当钢琴家。

魏乐富（以下简称“魏”）：我最早由母亲启蒙。她是汉森（Conrad Hansen，1906—2002）的学生。以前Henle版的贝多芬钢琴奏鸣曲都是由汉森标指法，是指标性的人物。她战争结束后在代特莫尔德（Detmold）学了两年，之后本来要去美国茱莉亚学习，但遇到我父亲，就选择了爱情而留在德国，接着就把心力放在孩子身上了。她一直以太晚学琴为憾，所以她的孩子都得从小学，愈早愈好，还发明了一套以色彩、图像教孩子的认谱系统。我从4岁开始学，我弟弟也学，幸好每天只要练十五分钟。我的家乡之前就是钢琴的重要产地，是戈特里安（Grotrian）和舒密尔（Schimmel）工厂所在地，学琴风气很盛，戈特里安也办了幼童钢琴比赛。当家母发现有比赛，我们的学习就变成一则浮士德故事了：“你的孩子这么有才能，怎么可以一天只练十五分钟呢？应该给他们专业的训练啊！”著名的钢琴老师凯沫林（KarlHeinz

Kämmerling，1930—2012）扮演起梅菲斯特的角色，家母屈服于诱惑，我们兄弟开始练愈来愈多的琴。

焦：那您什么时候觉得音乐是件有趣的事，至少练习是有意义的？

魏：凯沫林的班至少有一个好处，就是每几个星期会有一次学生聚会，像是成果发表，我可以听到其他学生演奏，特别是年长学生弹肖邦、舒曼等大作品。慢慢我知道，弹琴不只是演奏音符，而能用音乐来表现自己、抒发情感。到大学的时候，通过朋友、同学，我体会到音乐不只是情感，也是精神与灵性，关于永恒。老师没教这些，却是我很重要的体悟。

焦：从台湾到萨尔茨堡，叶老师怎么看异国学习？

叶：这是很特别的经验，尤其在我学习的时代，因为奥地利仍有很多没落贵族。我那时的德文老师、英文老师、艺术史老师等，都是贵族后裔，介绍给我的人往往也是哈布斯堡王朝后代。我遇到很多卓异不凡与头角峥嵘的人，包括纳粹时代的要员。他们没有钱，但还有生活风格，于是奥国仍是旧世界，行事风格很老派，做什么都慢，像是夏日风中的芦苇一样闲散。以现代社会的眼光来看，这真是落伍，但艺术也就需要耳濡目染、慢慢成熟。在萨尔茨堡我遇到一位舒伯特友人的后代，家里和富特文格勒也是朋友。“二战”后他失去工作，就每天搭公交车观察乘客表情，刻成木偶，最后成为著名的木偶剧场。我有时想，中国和俄国在几十年前还出了一批人才，正是因为社会还未高速发展，人有时间沉淀出深刻的艺术。等到社会运转快速，人不是少了想象空间，就是没时间消化信息，反而变得浅薄。哈根四重奏（Hagen Quartet）就是一家人从小一起奏乐，逐步成长积累，最后还不是成就斐然？

焦：您在萨尔茨堡原来和莱默（Kurt Leimer，1920—1974）学习，后来转到赖格拉夫门下。

叶：莱默住列支敦士登（Liechtenstein），本来每两星期坐飞机来萨尔茨堡教学，后来可能因为健康因素，没怎么上课。但他把肖邦练习曲写出指法要学生慢练，我也真的乖乖慢练了半年，的确受益良多。他也是关心学生的老师，要我买筋骨活络药酒（Franzbranntwein）擦手，做伸张练习。我也乖乖听话，每天张手运动，手好像真的张大一些（不是长大）。但莱默对我的最大好处，或许是他一直都是萨尔茨堡音乐节的贵宾，而他的票都会给我，所以我看了好多卡拉扬指挥的歌剧以及许

多精彩音乐会。莱默过世后，学校不知如何分配他的学生，居然用掷铜板决定。我就这样分给赖格拉夫，在萨尔茨堡和他学了两年，又跟他到汉诺威。

焦：也因为这样，才遇到了魏老师。

叶：所以我总觉得人生都已安排好，不用太费心去争什么。

焦：从奥地利到德国，而且是北部的汉诺威，您如何看两地文化的不同？

叶：德国南部和奥地利基本上属于相同的文化圈。德国北部的人若不喜欢你，一定会当面告诉你，德国南部和奥国就不会。德国在宗教改革后，有点人性的东西都被分类，加上战争对外在环境与内在文化的双重摧毁，“二战”后成为很不一样的国家。奥地利是天主教，周日大家真的上教堂，悠闲度日，德国就紧张多了。经济上那时奥国其实很穷，比德国差，但优美环境还在，也就维持了文化。不过无论如何，出国念书的确是我的人生转折点，学到了音乐，也知道人生不只有音乐。

焦：后来你们到美国学习，又是怎样的经验？

魏：我们其实先到加拿大班芙艺术中心（The Banff Center School of Fine Arts）。本来只是去一个冬季，上大师班并演出，后来想到如果要在台湾的大学教书，就需要美国学位，因为“教育部”还不承认德国的音乐学院文凭，所以就考考看美国学校，结果也都考上了。那时我已在艺术学院任教，每三个月来回一次，花了两三年拿到学位。

叶：现在想想，两地教育各有利弊，我们很幸运在两地都学过。“二战”后德国“死”了、走了很多人才，教育上青黄不接。那时教育又以讨论课为主，重要的是形成意见，上课就是大家说说说，但不见得能学到知识。比方说老师不教什么是“动机”，让学生自由讨论。大家确实踊跃发言，但意见都建立在无知之上，一堂课过后还是不知道什么是动机，只能自己查字典。这和1960年代以来的嬉皮文化影响也有关系……

魏：是的，学生质问权威，老师也顺着学生，什么都不想教，就让学生自己教自己。此外，有段时期老师为争取加薪，凡遇上课就说要开会，导致好长时间的课都成了自修。比方说，我到美国之后才知道中世

纪时期也有音乐，之前都没学到。幸好我德文课老师很不错，让我还保有对文学的兴趣与能力。

焦：你们二位都是健笔，在台湾发表了许多创作，叶老师还包括翻译魏老师的文章，可否谈谈文学创作之于你们？

叶：我本来比较被动，只是阅读，顶多是学校作文课和给家里写信。回到台湾之后由于媒体邀稿，才开始写作。

魏：我最早是写音乐会评论，但觉得只写音乐会，读者大概觉得很无聊，于是把评论放到假想的环境。比方说我在纽约听霍洛维兹演奏，就以时光机器的架构来包裹评论。从这开始，我继续写了许多幻想、假设、讽刺性的短篇故事。虽然我以前就写过，但后来才慢慢认真以对。

焦：魏老师这几年对诗歌颇有研究，是否从以前就开始写诗？

魏：以前我喜爱表现主义的诗歌，写过一点好玩的作品。真正开始研究，是因为我要写自己的教学心得“钢琴家醒来做梦”。在德文文学中，诗歌具有主导性的地位，音韵尤其重要，而这深刻地影响了音乐创作。我希望和学生讲解贝多芬作品中旋律与节奏的关系，完全终止和半终止式的运用，都和诗歌的诗节、节奏、韵律（prosody）高度相关，八小节为一单位的结构也是。然而了解诗歌不能纸上谈兵，因此我不只研读这方面的著作，也开始写德文诗，在网络论坛发表，看大家的意见。累积作品多了，我就组织成自己的讽刺作品，钢琴教育版的《浮士德》，包含各种诗体。我觉得写诗对音乐家是很好的训练，至少对节奏与韵律的想象和掌握很有助益。我最近才知道普罗科菲耶夫也参加过十四行诗竞赛，还得到首奖。

焦：您所说的和音乐修辞术也有很深的关系，而这正是亚洲学生很缺乏的知识。

魏：在16世纪到18世纪，音乐里面的语气从何而来，以及作曲策略的改变，都和修辞法高度相关。音乐家以音乐对照文学，从四大修辞策略构思谱曲之法。现在大家知道“装饰”是巴洛克时代非常重要的音乐表达方式，但装饰也和修辞有关，修辞更关乎整部作品的设计。此外，19世纪的音乐创作，多数受前一代的文学影响，了解那时的文学也因此至关重要。

叶：我曾经请教过德慕斯，要怎么样让“非欧洲人”发展出具有音乐性的宣诵（Deklamation）能力，对巴赫以降所使用的音乐修辞法有所感觉？音乐不只是歌唱，也是说话，要把句子演奏出抑扬顿挫的语韵。但亚洲语言有着和西方语言不同的色彩和音调，也有着与欧洲语言不同的功能。德慕斯建议，如果学生不会德文，那至少老师多朗诵德文给学生听。不管懂不懂内容，诗的韵律总是听得出来的。学音乐和语言一样，就是要多看多听，这真的没有其他方法。

焦：我们可以只从乐曲本身来看吗？不管历史背景，分析成品就好？如果乐曲本身包含诗的韵律，仔细分析，应该也能看得出来？

魏：的确可以，但如果要更进一步，知道乐曲为何会这样写，比方说一些很奇怪的造型，你就必须知道它的原型来自修辞学上的策略。

叶：举例而言，贝多芬说学生必须了解诗的韵律，他的音乐中常常三句一直出现，但每次都不一样，这和诗词就有关系。若能掌握大结构，知道大结构的由来，再看小细节，就可收提纲挈领、以简驭繁之效。再者，作曲家也不可能把所有东西都写在谱上，像语韵，还是要自己体会。

焦：那么下一个问题是，你们能从演奏中听到这点吗？比方说能听出这个贝多芬演奏，出自法国人或俄国人之手？

魏：以前的演奏比较可以。现在的演奏混和了各种风格，演奏者对音乐修辞的知识也不普及，德国人的演奏也不完全德国了。但这不见得是坏事，要看成果。比方说，俄国的杰出诗人与翻译家茹科夫斯基（Vasily Zhukovsky，1783—1852），以艺术性的手法自由翻译了大量西欧诗作。许多诗在其语言中已被遗忘，反而是茹科夫斯基的俄文翻译版历久不衰，成为俄文经典。俄文保留了很多希腊字，在格律上也很有心得，成为另一种美。以这个例子来看，如此转化虽然不地道，却创造出更好的成果。虽然从德文跳到俄文，是比跳到中文要近多了。

叶：对于艺术，当然知道的愈多愈好，但我不是纯粹主义者。魏老师听人演唱德文艺术歌曲，即使声乐家的发音和语韵没问题，他还是能察觉出演唱者的母语是否是德文。然而许多精彩的诠释想法，往往也是由来自其他文化的演唱家带来的。生命自己会找到出路，艺术也是。就像很多植物，换了地方长的更好。如果物种永远自我复制或近亲繁殖，生命反而会衰败。

焦：你们觉得其中的界限在何处呢？比方说勃拉姆斯《四首叙事曲》的第一首，节奏来自德译版诗歌《艾德华》（Edward），如果要把诗歌韵律表现出来，速度就不宜过慢。然而，如果有演奏慢到不像朗诵诗句，但音乐章法仍在，你们会怎么看？

魏：歌唱通常比讲话慢，所以即使乐曲有音乐化的诗歌节奏，演奏速度也会慢些。但以勃拉姆斯这首叙事曲而言，由于它还是模仿说话，宣诵仍然非常重要。如果过慢，就失去了抑扬顿挫。

叶：还是有非德语系的演奏家，能把这组作品弹出令人信服的效果。当然这之中还是有界限的，要视个案而定，无法一概而论。

焦：关于音乐与文学，你们早在1994年就创立“钢琴剧场”，最近几年又开发许多“朗读音乐剧”（melodrama），让人重新认识这昔日极为风行的文化。魏老师还以“二二八事件”，创作了《暗夜的螃蟹》。可否谈谈你们的心得？

魏：我一开始很积极，写了《小红帽与大黑琴》，以为自己很原创，后来才发现已经有那么多人做过类似作品了。根据我读到的资料，朗读音乐剧主要是德语区的特有现象。其他地区虽然也有类似作品，都不及德语区流行，而且影响深远。到“一战”之前，许多德语政治人物的说话方式，都宛如朗读音乐剧。一般人献上生日贺词之类，也用朗读音乐剧的语调。若听一百年前的德文诗歌朗诵录音，也可知其方式和现在截然不同，像哑剧动作般夸张。朗读音乐剧的流行大概在19世纪末20世纪初达到最高峰，现在仍然相当著名，理查·施特劳斯于1897年写成的《伊诺克·阿登》（*Enoch Arden*，Op. 38）就是这时期的经典。那时还有演出者巡回表演它，可见多受欢迎。席林斯（Max von Schillings，1868—1933）出版于1902年的《女巫之歌》（*Das Hexenlied*，Op. 15）也是艺术性极高的创作，可惜因为作曲家在纳粹时期的污点，作品也跟着鲜少演出。歌剧《汉赛尔与格丽泰尔》（*Hänsel und Gretel*）的作曲家洪佩尔丁克（Engelbert Humperdinck，1854—1921）也有很多这类杰作。如果你上网查找，可发现作品数量多到惊人，虽然现在大家对它几乎一无所知。从此脉络一路延伸，就不难想象勋伯格会持续发展“朗诵式歌唱”（Sprechgesang/Sprechstimme），也不难想象贝尔格《沃采克》会是那样的写法。

叶：而在此之前，像是李斯特《蕾诺儿》（*Lenore*）、《哀伤的僧侣》（*Der Traurige Mönch*），舒曼《荒野的男孩》（*Ballade vom*

Haideknaben），等等，都是非常有名的创作，流传也广。虽然故事内容都很恐怖，但或许在某些沙龙或家庭聚会场合，就需要这样的恐怖故事。俄国在这方面也有不少作品，格林卡就有写给朗诵、合唱团和乐团的《塔兰泰拉》（*Tarantella*），柴科夫斯基还把《荒野的男孩》编成管弦乐版本。这个脉络可一直延伸到斯特拉文斯基《大兵的故事》（*L'Histoire du soldat*）。我们很高兴能把这些精彩作品介绍给大家，得到的反应也比我们想象的好，可见这些创作还是能和21世纪的听众沟通。否则大家一直在重复一样的曲目，实在太无聊了。

魏：朗读音乐剧效果很好，但不少作品写得很俗气，或难以脱离廉价的戏剧效果。《荒野的男孩》避开了这个问题，可能是我最喜欢的创作。

焦：舒曼可说是著名作曲家中，文学造诣最高者之一，你们如何看待舒曼音乐作品与文学作品的对应关系？

叶：舒曼的文学造诣真的非常深厚。他和克拉拉做了件非常伟大的事：他们把从《圣经》《荷马史诗》到当代作家的所有德文书中（包含莎士比亚德文翻译版）有关音乐的部分全部抄录出来，给后世参考。虽然这在他们生前并未出版，现在倒是编成了厚达四百多页的《为音乐的诗人花园》（*Dichtergarten für Musik*）一书，光是让·保罗就有四十多页，可见其阅读之广博，所下功夫之深。

魏：舒曼的文章很精彩，也把那么多诗谱成歌，但他自己的诗呢？我后来想，会不会他在一开始尝试谱曲的时候，会用自己的诗？结果我还真猜对了。他还是青少年的时候，曾写了一首《为某某某的歌》（*Lied für XXX*，1827年的作品，到1984年才出版），就是用他自己的诗。很可惜大概因为手稿难以判读，目前版本中的德文并不正确，声乐音域也写得很高，但的确是极为优雅的作品。很可惜他没有继续写诗，也没有创作短篇小说，不然以他在早期评论所展现出来的写作创意，真可发展成文学大家。舒曼许多评论不直接说好坏，而是创造许多人物，有人说好话、有人说坏话，借由人物互动展现评论观点。这种多声部式的写作也可见于他的音乐创作，像是《狂欢节》和《大卫同盟舞曲》，虽然我从中看到E.T.A.霍夫曼的影响，而这又可追溯到《十日谈》（*Decameron*）和《坎特伯雷故事集》（*The Canterbury Tales*）那种故事层层包裹的叙事传统。

叶：这种写作也有点像武侠小说，描述跑来跑去，最后要看布局与

收线的功力如何。不过在那个时代，文学好像是名人雅士的必备能力。歌德最自豪的，是他在色彩学、矿物学和植物学上的研究，文学创作只是他“顺手”写出来的东西而已。

焦：说到歌德，你们对浮士德相关作品也相当有研究，可否谈谈这个主题在浪漫主义音乐作品中的种种变形与转化？

魏：我最近才买到最原始的浮士德故事，1587年出版的《浮士德医生故事》（*Historia von D.Johann Fausten*）。这里面的浮士德是会魔法的医生，用法术骗人或整人，总之是非常好笑、有点荒谬的故事。故事最后他炼金失败被炸死，尸体看起来相当可怕，好像传说中灵魂被魔鬼拿走的人。或许这引起后世灵感，才加入和魔鬼交易的情节。也因为被改编成高级文化，浮士德的意义逐渐改变，变成人将灵魂卖给魔鬼以换得某些事物的原型。从歌德用《圣经·约伯记》典故开篇，写出他的《浮士德》之后，这个故事就变得和我们息息相关：科学进展与科技发明，究竟带来什么？人为此得到很多，但又付出什么代价？现在环境与气候改变剧烈，很多该为此负责的人没有受到惩罚，反而获利致富，这是不是一种邪恶？

叶：德国文学对人性的描写很深，但也很直接，东方文学比较含蓄，让读者自己体会。世界各国都有讽刺、搞笑文学的传统，从以前到现在皆然，从《西游记》、《阿Q正传》到《好兵帅克》（*The Good Soldier Švejk*），虽然故事很不同，但我们能看到相似的设计与手法。但德国人的特别之处，就是喜爱抽象性，从故事中寻找哲学性的辩证，创作出更高深的文化产品。歌德多数作品并非全然原创，而是将民俗故事做转化与引申。文学揭露人性最深层的善与恶，让我们看到人性的各种可能。想要了解人性，文学会是非常好的指引。

焦：魏老师演奏过很多阴暗古怪的作品，例如舒曼一度想命名为“尸体幻想曲”的《夜晚作品》（Nachtstücke，Op. 23），也改编了李斯特《死之舞》为双钢琴与三钢琴版本。我知道您是《星球大战》迷，难道这是受到黑暗原力的召唤吗？

魏：哈哈，我其实不是喜欢黑暗，而是喜欢创意。《死之舞》并非只是阴森恐怖，这个主题也有好玩、谐趣的一面。在死亡面前，大家都平等，于是这类创作常见到最后死神和大家一起唱歌跳舞，歌德的诗作《死之舞》也有很有趣的地方。这是无聊时代所开启的创意之窗。即使在最保守的宗教主题艺术，一旦要描述地狱与魔鬼，仍然可以非常自

由、充满幻想，而且是没有限制的幻想，因为没人能批评创作者的地狱与魔鬼画得不对。今天我们看博斯（Hieronymus Bosch，1452—1516）的画作，觉得里面奇形怪状的人物或怪物很好玩，但那其实应该是教育人，如果你不怎样做，那你的下场就是如何如何，还是有宗教教育意义。因此艺术中的黑暗面其实充满幻想、创意与自由，从中世纪就是这样。但丁《神曲》大家最爱看、最熟的也是地狱篇，这一点也不奇怪。

叶：舒曼的幻想应该也和他的精神状况有关。李斯特在教琴的时候，据说可以喝下一瓶干邑，这应当也是帮助幻想——如果不是学生弹得太差。人在健康状况不好的时候，也会有幻想，但要如何控制幻想，不被幻想反噬，又是一门学问。

魏：让·保罗讨论诗的功能，就提到诗能规范幻想，给予幻想一个形状。幻想很好，但如果一直幻想，很可能会陷入黑暗，只记得过去的坏事，又忧虑担心未来。人一旦开始相信自己的幻想，幻想也就不再有趣，最后不但不能创造，还会被黑暗面支配。如果能让幻想进入诗的形式，被格律与形式规范，那么就能免于被幻想奴役，也能笑看黑暗面。我觉得舒曼受这种美学影响，用音乐章法来规范想象，不让幻想泛滥。

焦：从此想请教二位对于《梅菲斯特圆舞曲》（第一号）的看法。首先是读谱问题：为什么此曲第一小节是休止符呢？这暗示着什么？

魏：此曲先有管弦乐版。若看此版，上面指示指挥要以4/4拍来指挥，所以每小节其实是一拍。乐曲开始的几个小节，标了12341234这样的数字，就是指示指挥如此打拍。某些钢琴版（比方说彼得版）仍保有这些数字。既然如此，第一小节是休止符，代表音乐从第二拍，也就是弱拍出来，这样会有不同于从强拍出来的韵律感。

叶：根据莱瑙诗作，此段开始是梅菲斯特拿起小提琴调音。如果一开始就下重拍，就没有调音的感觉了。绝大多数人弹它都是为了绚烂的演奏效果，却没有把谱上附的莱瑙诗作读一遍。如果知道莱瑙写了什么，演奏应该会大为不同。

焦：描述魔鬼可以发挥幻想与创意，但梅菲斯特本身代表的是什么意义？

魏：他是“分散”与“否定”。比方说李斯特的《浮士德交响曲》，第三乐章梅菲斯特并没有新主题，而是扭曲嘲弄第一乐章的浮士德主题。

如果我们以歌德《浮士德》来解释李斯特的《b小调钢琴奏鸣曲》，赋格段也是扭曲嘲弄，是否定的精神。照拉丁字源来讲，魔鬼（diabolicus）的字根是毁灭、丢掉，是建设与组织的相反，因此梅菲斯特无法创造新东西，代表他的音乐也不该严肃，只能是讽刺与嘲弄。

焦：以这个脉络，那我可以理解为何李斯特的第二至第四号《梅菲斯特圆舞曲》，和声愈来愈离开传统规范，调性也逐渐崩解。

魏：所以我不理解“撒旦教”，或是电影《星球大战》里的邪恶帝国。尤达的“恐惧会变成愤怒，愤怒会变成恨”这个概念相当引人入胜，但培养黑暗面的力量以“建设帝国”，这就很不合逻辑。你要如何“建立毁灭”？建立，就必须要培养一帮人以成事，但怎么培养？既然要有组织，就不可能完全负面，必须强调忠诚、友谊、信任之类的正面价值，但这又和毁灭的本质相反。

叶：你这是非常典型的德国人思考方式，又往抽象方面走。《星球大战》里面充满了神话故事与经典文学的原型，包括《浮士德》。我觉得德国文化本来就有很强的反讽传统，这和梅菲斯特一拍即合，于是我们之后也看到非常多的相关延伸创作。纳粹的出现则让人见到集体性的邪恶的确存在。《星球大战》用另一种方式回顾了这段历史，用比较简易的方式带出这些哲学概念。

魏：当一个社会陷入黑暗，第一个症状就是失去幽默感，不能开玩笑。谁揶揄领袖，谁就被关起来；谁到处嘻嘻哈哈，谁就被抨击。这不只是没有言论自由，而是人性的消失。如果连艺术都只能严肃，那就完蛋了。

焦：我想幽默感也和脑力有关。对于缺乏基本阅读能力、只会看截图起哄的网络使用者，幽默感大概是来自另一个星球的语言。不过我看米兰·昆德拉在数十年前就感慨小说中的虚构搞笑传统已经消失，或许这也不单是我们这个时代的问题。接下来请谈谈你们的合奏吧。你们演奏了将近四十年的钢琴重奏，也录制了许多精彩唱片，当时为何会开发这个领域？

叶：开始弹钢琴重奏，完全是意外。我们申请班芙中心奖学金的时候，为了希望两人都录取，就以钢琴重奏报名，但也的确得到更多关注。此外我们有次在师大综合大楼演奏勃拉姆斯钢琴独奏作品，一人弹半场，最后以双钢琴版《海顿主题变奏曲》压轴，并以四手联弹匈牙利

舞曲当安可。结果听众对独奏都没太大反应，对重奏却很感兴趣。后来唱片公司看到我们的双钢琴演奏，也觉得有趣，就提议录音，然后……我们就一直弹到现在了。

焦：你们怎么看钢琴重奏作品？

叶：我觉得这是颇具实验性质的编制，可以是写交响乐的尝试，也有交响乐的简化，当然很多也是为了娱乐。

魏：也可以非常实用。比方说以前钢琴家巡回演出，为了增加票房，会找当地著名钢琴家当特别来宾。这时就需要钢琴重奏作品，客席钢琴家的部分还要尽可能简单。此外就我所知，俄国把钢琴重奏当成室内乐训练，因此出现那么多精彩的钢琴重奏作品。

焦：对你们而言，什么样的钢琴重奏是好的演奏？

叶：对于音色、技巧、诠释等，其实标准就和听独奏差不多。但整体而言，钢琴重奏不像独奏那么严肃，比较是对话，倾听对方如何演奏。但我不认为弹得完全在一起，才是好的演奏。如果钢琴重奏演奏得就像一个人弹的，那就没意思了。

魏：钢琴重奏可以表现很多声部，因此声音和信息的清晰格外重要，还要有品位，不要过分厚重。我非常喜爱布鲁克（Lyubov Bruk，1926—1996）和泰马诺夫（Mark Taimanov，1926—2016）的演奏，正是流畅、洗练、优雅的典型。附带一提，这位泰马诺夫正是苏联棋王泰马诺夫，曾是世界排名前十的棋手，两次获得苏联冠军。

焦：你们如何取得双钢琴之间的音量平衡，尤其是琴盖开口并不一样。

叶：这真是大问题，而且永远都有问题，每个场地都不同，和乐曲结构也有关系。有些作品第二钢琴几乎就担任伴奏，那还比较好处理。有些双钢琴作品很交响化，声部纵横交织，那就很麻烦了。一些听众很喜欢比较钢琴重奏里谁的演奏比较出色，却对如此基本的问题视而不见。

焦：你们演奏过最杰出的钢琴重奏作品？

叶/魏：舒伯特《f小调幻想曲》、李斯特《前奏曲》、拉赫玛尼诺夫《第一号双钢琴组曲》、拉威尔《鹅妈妈组曲》和普朗克《双钢琴协奏曲》，应该是最精彩的创作。尤其是舒伯特《f小调幻想曲》，真的为钢琴重奏写出独特的价值。这个编制卡在钢琴独奏与管弦乐之间，要写好真的不容易。

焦：你们也演奏并录制台湾作曲家的创作，尤其是叶老师，可否谈谈你们和台湾作曲家的交往互动？

叶：其实很简单，谁找我（们）演奏，我（们）就演奏，郭芝苑和萧泰然就是如此。有次我演奏了某位作曲家的作品，他和我说“你不懂我的语言”，那我当然也就没有继续弹了。新作品不见得都很成功，但我想无论作品好与不好，演奏者都要尽全力，有时还可使平庸的创作焕发光彩。新一辈的作曲家技术都很好，但是否有话要说，仍然是衡量作品价值的关键。

焦：您觉得什么是“台湾风格”的创作？对于没有被俄国或波兰殖民过的台湾，像萧泰然作品中大量模仿拉赫玛尼诺夫与肖邦和声的写法，我们该用什么角度去看？

叶：我们还是可以找到背景来源。台湾老一辈音乐界受教会影响很深，以前很多外国钢琴老师，也多是由教会系统到台湾教学。萧泰然其实是受教会合唱音乐的影响，加上他也是钢琴家，喜爱肖邦和拉赫玛尼诺夫，所以也受这两家影响。当然如果要说本土，郭芝苑会更“台湾风格”，因为他把许多古老舞曲、乡村野台戏的元素都写进作品。虽然因为他不懂钢琴演奏，乐曲并不好弹，得花很多心力才能表现好。但追根究底，什么是“台湾风格”呢？我觉得到头来，你说是台湾就是台湾，什么都可以是台湾。

魏：贝多芬不会说要写德国音乐，他所写的就是音乐。你写出来的就是你自己。如果你有实现想法的工具，又有深度，你的音乐就会有深度。你若是台湾的，你的音乐就是台湾的。

焦：以你们多年的教学经验，台湾学生较能以及较不能掌握怎样的作品？

叶：普遍而言，台湾学生可以把形式较小、旋律优美、没有对比冲突的作品表现得很好，包括颇具深度的乐曲。但面对大结构，具有冲突

性的创作，就显得无所适从。

魏：的确，即使是颇具难度的复音结构，只要是抒情作品，学生都还能有很好的表现。但遇到需要正面对抗、论述辩证的作品，就没办法了。这可能也反映了社会个性和民族性。

焦：这点很有趣。避免冲突，不知道如何论辩，的确是台湾常见的群体性格，但艺术又必须要发展个性。

魏：台湾学生的压力，是怕自己和别人不一样，于是想办法要在团体里面。现代人大概丧失独处的能力，不知道自己一个人能做什么，也没有时间心力了解自己，只好又不断上社交软件，希望自己和大家想得一样，这样最安全。

叶：以前班上谁演奏得好，那就是大家的榜样。现在我发现学生连出头都怕，表现好还要藏起来，最好大家都一样。不只学生，老师也是如此。年轻教师不能有好学生；新进教师表现好，老的教师就生气。大师班要选哪些学生接受指导，演奏水平不是优先考量，老师的面子才是。这样要想进步，实在很困难。

魏：有次我和学生讨论“死神与少女”这个主题，惊讶地发现她对此完全无知，连对如何描绘死神也全无概念。“你看这个骷髅头，你有什么感觉？”“很可爱。”小狗很可爱，骷髅很可爱，什么都很可爱，好像只要说很可爱，就很安全，意见不会和别人不一样。我常建议学生接近大自然。在确保安全的情况下，最好是一个人登山、一个人看海，借此多少学习独处，知道什么是“solitude”，真实面对自己，不要永远都在脸书上。

焦：但如果不知道“死神与少女”，也不知道“死神”的形象，那也可能是阅读太浅，对生活的涉猎太少。对古典音乐学习而言，你们建议学生特别加强哪些方面的知识与阅读呢？

叶：没有文学底蕴是很严重的问题。不只对西方文学没有认识，对东方、华文的文学也缺乏了解。很多人觉得学音乐不需要读书，只要练琴就好，但就像刚刚所说，文学本来就和音乐高度相关。贝多芬在书信中明确指出，他作品中的张力设计与乐章安排，可以从莎士比亚的戏剧中得到呼应。若想演奏好贝多芬，理所当然应该阅读莎士比亚。就算不是为了解音乐作品而读，为了自己对人生人性的理解，也应该广泛阅

读，特别像莎士比亚这种对人性有深刻探索的伟大作品。毕竟，在全球化的现在世界，文化差距只会愈来愈少，深度更成为关键。

魏：现在什么都分开，演奏和作曲分开，流行和古典也分开，觉得这样才“专业”，殊不知适得其反。作曲家不懂演奏，演奏家不懂作曲，这导致很多问题，反而不专业。现在应该开始学习彼此的技能，作曲家要了解实际演奏的问题，演奏家也要能以创作者的角度看作品，才能把音乐学好。

叶：除了文学，关于音乐与乐器的历史、文化史，也必须涉猎。每种艺术都有其兴衰，当音乐在欧洲蓬勃发展的时候，其他文明发展了什么？伊斯兰世界和远东最出色的艺术是什么？音乐人也该有这样的史观。就极其实际的音乐作品主题而言，古典音乐源自西方，希腊神话自然处处皆是，当然也必须了解基督教和《圣经》。并非演奏古典音乐就必须信仰基督教。把《圣经》当成历史故事或文学书来看都好，但不能不知道内容。

魏：古典音乐中很多感受来自圣经里的概念，比方说“苦痛”（agony）。这来自耶稣被捕、上十字架之前，对门徒说“我心里甚是忧伤，几乎要死；你们在这里等候，儆醒”。这自然不是一般的忧伤，也不只是对即将来到的肉体痛苦所生的恐惧，而是感受到人类罪恶的沉重负担。《圣经》里的“出神”（ecstasy），也是一种因为惊奇、胆怯、诧异而形成的特殊心理状态。巴赫许多作品，比方说两卷《前奏曲与赋格》，就可说是这些情感的抒发。那是人对上帝的沉思，是具有相当基督宗教内涵的情感。我知道这对台湾学生而言实在很遥远，于是我搜集很多相同主题的画作，比方说“逐出失乐园”“该隐和亚伯”等等，让学生由图像中归纳，知道《圣经》里的“逐出”“嫉妒”是什么概念。说实话，作为老师，学生的演奏如何进步，其实是我的次要目标。对乐曲完全没有任何概念与想象，对乐曲性格毫无认知的学生，如何启发他们喜爱这部作品，让他们看到作品的美？这才是我最主要的目标与工作。

叶：也是实话实说，有太多不应该学音乐的人在学音乐——完全不知道自己喜不喜欢音乐，学习也不用心，不知道为何要学。我以前觉得，不管学生对音乐有没有心，至少要教出个样子，把曲子磨出可上台演出的水平。但后来发现，这实在是事倍功半，成果也不可能长久。让学生认识音乐的美，能主动发掘音乐的奥妙，自动自发练习，才是有意义的教与学。演奏者要先认识音乐的美，然后传达这份美给别人听。这是很大的责任，应当戒慎恐惧。但很多人根本不管责任，甚至也不知道

有责任，学音乐只是觉得上台演出很风光，看起来光鲜亮丽。这真是极大的错误。

焦：非常感谢你们分享了这么多。为了避免本访问以全然的绝望结束，最后可否请你们再推荐一些读物给学子与读者？

魏：我很乐于推荐穆齐（Guy Murchie，1907—1997）的经典著作《人生的七大奥秘：科学与哲学的探索》（*The Seven Mysteries of Life: An Exploration of Science and Philosophy*）。这可能是影响我最大的书，相信大家可以咀嚼出很多东西。

叶：我年轻的时候看黑塞的《荒原狼》（*Der Steppenwolf*）、《知识与爱情》（*Narziss und Goldmund*）和王文兴的《家变》，受到很大震撼。但我还是强调，音乐，绝非只是音乐；学音乐，自然也不只是学音乐。音乐关乎整个生命，和所有事物都有关，什么书都要看。音乐人不只该多读书，更要永远好奇，尽可能认识所有的东西。

陈宏宽

Hung-Kuan Chen，1958—



1958年4月出生于台北，陈宏宽就读光仁小学，13岁赴德国学习，先后师事赖格拉夫与康塔斯基，后获全额奖学金进入波士顿大学音乐系，又于新英格兰音乐学院和谢尔曼学习，曾获布索尼大赛金牌奖与鲁宾斯坦大赛金牌奖在内的诸多奖项与荣誉。他技艺精湛，能见人所不能见，演奏兼具情感、哲思与灵性。虽然一度因右手肌张力不全症而暂停演出，

痊愈复出后艺术更上层楼。演奏之外，陈宏宽亦是著名的教育家，曾任教于波士顿大学、加拿大卡格里（Calgary）大学、上海音乐学院、新英格兰音乐学院，现为茱莉亚音乐学院专任教授。

关键字：基因 科学精神 刻苦（台湾） 机械 注射液完全消毒法 赖格拉夫 史克里亚宾 《槌子钢琴奏鸣曲》（调性、圣女贞德、赋格） 灵魂出窍 严新 气功 音乐来源 黄金比例 和声 贝克特 时间 调律 赋格 混沌理论 碎形理论 真理 时代与个人风格 基督教 奉献 复杂性 古琴 谢尔曼 肌张力不全症 自愈 痛苦 贝多芬 舒伯特 教学 氛围 好奇和经历 设身处地 灵敏警醒

访谈时间、地点：2015年8月，波士顿

焦元溥（以下简称“焦”）：我知道您7岁开始学钢琴，但不是很有兴趣，换了九位老师，最后和吴季札老师比较投契，才开始认真学习。但您也有理工方面的高度天分，为何当初还会学音乐？

陈宏宽（以下简称“陈”）：我父亲是科学家，概念非常先进。在大家还没讲究基因的时候，他就很注重。他想，如果孩子里有我姐姐这样的音乐天才，就基因来说，是否也可能有第二个？所以我是他的实验品。理工可以晚一点，音乐必须趁早学。如果试了几年没什么意思，改行完全来得及。他总说自己不懂音乐，但其实对音乐很有感觉，情感很丰富，家母对音乐也有独特的灵敏度。虽然他们不了解，音乐这条路有多么艰难。

焦：我以为令尊令堂既然经历过栽培陈必先老师的辛苦，应该不会希望孩子继续学音乐。

陈：或许刻苦是常态吧。家父只是国防医学院的教师，最后却能把六个孩子都送到外国留学，可见他有多辛苦，简直不可思议的辛苦：他在外面兼了两个工作，一度还有三个，经常熬夜，甚至也不回家，就睡在工厂。那不只是脑力活，也是体力活。有时我看他早上四五点才从工厂回家，全身都是灰；有时他把工作带回家，大家一起帮忙。夏日他光着膀子，汗如雨下地劳作……这些印象，到现在都历历在目。台湾能有今日的成功，就是因为昔日的刻苦耐劳。那时大家普遍工作到晚上11点，但也没有什么抱怨。

焦：据说您颇有令尊的遗传，对机械非常在行。

陈：我小时候真的有机械才能。才六七岁，我就能通过观察机械外表，知道它内部的运作。有时父亲带我到他的课上，告诉我只能看、不准摸，回家后把机器画出来解释。我还真能做到，比他的学生还强。他有一个重要的蒸馏水发明，比一般机器的纯度和产量要高十倍。它的整个蓝图，到现在都还在我的脑子里，我完全知道是怎么做的。因此后来父亲就把我当成专业人士，常问我问题，我也给他很多意见。他一些专利发明权，把我的名字也列在上面，即使我才12岁。

焦：令尊有项伟大发明，让全世界的人都受益，真是功德无量。

陈：那是注射液完全消毒法，世界专利是家父的发明。这是第一次能让注射液完全安全消毒。但如此重要发明，最后被美国的大药厂以一千五百美金就买走了，而家父用这笔钱买了钢琴给我姐姐。想想看，在传统重男轻女的社会，他愿意买钢琴给四五岁的女儿，只因为别人说我姐姐有极难得的天分，而他想试验，看看结果究竟如何。他就是有科学的头脑，总要看下一步，我姐姐和我都是受益者。我姐姐尤其像我父亲。她刻苦耐劳、坚强好奇，对所有新的东西都要亲自体会，从勋伯格一路演奏到最艰深的当代音乐。说实话，这不只像科学家，也是很艺术家的个性。

焦：就我所知，您对打击乐和小号也很有天分，但钢琴进步也很快，还进了名师赖格拉夫班上。

陈：这过程其实满有趣。当年家父之所以把我送到德国，其实是看重那是理工大国，希望我日后能往这方向发展。但当时台湾人民不能自由出境，我必须以“音乐资赋优异”的身份才得以留学。我13岁赴德国前，小号虽是副修，但能吹相当困难的协奏曲，颇有名声，再之前打鼓也很好，钢琴演奏反而一般。因此当年我的“音乐资赋优异”，其实是小号而非钢琴，但德国那边认为我年纪太小，不适合修小号，我这才加紧练钢琴。我到德国后，姐姐很辛勤地教我，我也努力学，练了一套作品，弹给赖格拉夫听。他不动声色，要我几个月后，到萨尔茨堡莫扎特音乐学院的夏令营和他上课。他很清楚，一般亚洲人可以练得很好，但很难学新东西。我学了另一套作品上课，他还是不吭声。有天大师班他抽到我，突然给了我一首巴赫《前奏曲与赋格》，“你现在去练，一小时后回来弹给我听。”那时赖格拉夫上课，学生都要背谱。我从来没想过自己会被要求做这种事，之前甚至也只弹过一首前奏曲与赋格。幸好那时我姐姐的男友有琴房，我赶快找到他帮忙。他也很焦急，我一边练他一边教，告诉我哪个和声是枢纽，调性转换怎么记。一小时后我回去

班上，大家都很安静，默默地看着我。天知道我弹了什么——反正我把我所有记得的都弹出来了，不记得的就即兴发挥。无论如何，我从头到尾弹完了。一回头，只见赖格拉夫把手放到我肩膀上，眼神温柔、笑眯眯地说：现在你是我的学生了。这就是我的入学考试。

焦：赖格拉夫一定在您身上看出不凡的特质，即使您才14岁而已。

陈：他后来告诉我姐姐："换成别人，一定吓坏了，根本不敢弹。你弟弟有胆量，我要这种精神。"这也是我从父亲那边学到的：遇到任何挑战，都要面对、不躲避。

焦：您曾说赖格拉夫的教学以引导为主，而我很好奇您为何会在15岁就把斯克里亚宾的练习曲都学完了。他怎么会引导您到这个方向？

陈：这其实是我自己的爱好。赖格拉夫先给了我一首斯克里亚宾奏鸣曲练，之后问我有无兴趣。我说太有兴趣了，怎么会有这样的和声？我觉得很奥妙。"那好，下次上课你就弹十二首《练习曲》（Op. 8）吧。"我很快就学完了，完全迷上这样的音乐，就自己继续练下去。我对他的作品都很有兴趣，愈晚期的还愈有兴趣。他真的对不同音色和音质有极其敏锐的感受，展现截然不同的声响世界。德国那时没人弹他，连录音都买不到，因此对我而言这完全是新发现。幸好我姐姐收藏了很多乐谱，包括整套斯克里亚宾，我可以尽情研究。我的中学老师也没听过他，而我在学校以他做了专题报告，边讲边弹了二十六首作品。可惜的是后来我就离开赖格拉夫，不然可以把我练的斯克里亚宾都弹给他听。

焦：经过这一番尝试，证明您在科学与音乐上都极有天分，但最后为何您决定将自己奉献给音乐？学习科学不也很好吗？如您所说，音乐应该是更辛苦的一条路……

陈：这个转折点发生在我16岁生日。那天我姐姐说，"你知道斯托克豪森16岁的时候能做什么吗？他花了两周，就把《槌子钢琴奏鸣曲》背好学下来了。"于是我拼命练，果然也两周内学好背好，证明自己有这个能力。当我练第三乐章的时候，有次练到半夜，弹着弹着，突然间有一种难以言喻的奇妙感受——这个乐章有很高深的含义，而我忽然到了那极其奥妙的境界。那几分钟我像灵魂出窍一样。当我醒来之后，我就想，我虽然很喜欢科学，科学的道理毕竟可以计算，但音乐能带我到的境界，肯定无法计算或量化。我对这样不可解的神秘更有兴趣，而我

要和父亲一样，亲自研究这其中的奥妙。

焦：这真是非常奇妙的经验！您后来还经历了许多一般人难以想象的事，也得到音乐上的不凡体悟。

陈：在我手受伤期间，我学了严新气功。这是科学化的气功，和一般人的概念不太相同。严师父要我弹琴给他听，而我那时可以做到的，是演奏贝多芬的《第三十二钢琴奏鸣曲》的第二乐章。听了我的演奏，旁人都受了感动，掉下泪来，只有他笑嘻嘻地说："你们都上当了！"我很好奇，这是什么意思呢？"陈先生，你是不是很尊敬你的长辈？""是，我非常传统，很尊敬长辈。""对伟大作曲家尤其尊敬？""是。""那就有可能，你不只把他们的音乐与信息带过来，也把他们的病息和问题带过来？"当我还在想这句话的时候，严师父又说："贝多芬的《第九交响曲》，那是贝多芬的吗？"

焦：他的意思是贝多芬这首曲子，其实来自更高的源头或指引？

陈：我把这句话放在心里。气功中有所谓的"自发动功"。在严新班上，有天晚上某女士突然站起来唱歌，调子很高，很吃力地唱二度音。她唱得很慢，但我愈听愈觉得熟悉。我回家找录音带，隔天早上找到这位女士，播给她听。"是啊！就是这个！我脑子里听到了这个声音，我就把它唱出来。"一问之下，她不只之前没听过这个旋律，也不知道什么是单簧管，更不知道谁是勃拉姆斯——我为何这样问？因为这旋律正是勃拉姆斯《b小调单簧管五重奏》的第一乐章第一主题！这并不是耳熟能详的作品，她为什么会知道？勃拉姆斯说，他写这首曲子的时候，脑子听到了整部作品。他只是完整聆听完，然后整理下来罢了。没人相信勃拉姆斯这句话，但难道这位女士也听到了勃拉姆斯曾听到的声音？难道这音乐来自某个来源？我们不是贝多芬或勃拉姆斯，但如果能够知道来源，就可进一步了解，这些作品是怎么写又为何写。

焦：但我们要如何找到这个来源？

陈：答案其实就是研究作品，由成品回去找来源。海顿早就说过，演奏不是把音符奏出来，而是要把"背后"的含义表达出来。不只是他，很多作曲家都说过类似的话。我16岁那次练《槌子钢琴奏鸣曲》练到出神的经验，就是我突然感觉到这"背后"的含义。虽然时间很短，那几分钟却改变了我的一生。

焦：但接下来请容灵性欠缺的我，来问非常实际的问题。我曾经听您演奏过斯克里亚宾《第五钢琴奏鸣曲》和《第十钢琴奏鸣曲》，对您掌握结构的方式印象很深。也因如此，让我好奇您怎么看斯克里亚宾的奏鸣曲式运用，特别是后期作品？他的音乐尤其给人“接了天线”的感觉，但为何他还是继续沿用这样的形式，没有往更自由的结构前进？

陈：奏鸣曲式的最本质，其实是“黄金比例”，分割点出现在发展部接再现部。我在科隆的时候和许多作曲家往来，包括艾特沃什（Péter Eötvös，1944—）。那时研究黄金比例和泛音蔚为风潮，我作为旁观者，受益很深。我们下意识会感觉到黄金比例，创作者也很可能往这个方向写但不自知。有人分析巴托克某作品，说是黄金比例，而巴托克否认。我想两者都是对的：巴托克写作时并没有设想黄金比例，但他写出来就是如此，完全是自然的感觉。

焦：如此比例应该也可以从声音里感受吧？

陈：和声就是比例。不同和声是不同的震动，也就产生不同的感觉。演奏的奥妙，就是可以玩弄或创造比例，产生不断的变化。20世纪70年代德国作曲家中，最受欢迎的文学作品是贝克特。我那时跟着念，似懂非懂，很难读但很有趣，好像什么都和时间有关。他的基本概念是事件若没有变化，那就不存在；时间存在和变化有关，有变化才有时间。这个概念也可以用于音乐创作与演奏。如何让时间停止，停止后又如何回复？这都在和声比例的掌握。不只西方音乐如此，东方音乐也有，只是方式不同。同理，节奏也是比例，演奏者可以玩弄比例，运用弹性速度。演奏者要掌握其中的规则，然后传达给聆赏者。

焦：那您怎么看《槌子钢琴奏鸣曲》第三乐章的调性与和声进行？这个乐章写在不是很常见的升f小调上，也有颇为前卫的和声语言。

陈：如果你问罗森，他会说这首作品充满了三度关系，既然主调是降B大调，第三乐章在升f小调就非常合理。此外，此曲重要关键之一，就在贝多芬如何玩调性。整首的基础调在降B大调、B大调、b小调、G大调和升f小调。贝多芬在一个调中放进另一个调；这不是后来复调性的写法，但确实让两个调同时存在。光是第一乐章第一主题，当时人听起来应该很多杂音甚至错音，因为里面是两个调。然而这个乐章之所以在升f小调，我觉得更根本的原因和调律有关，就是要以这个调形成某些别扭的张力与感觉。我自己也学过调律，深知在不同调性与调律方法之下，声音可以有多大变化。这个乐章之奥妙，在于贝多芬从升f小调

出发，之后走到何处，又如何走。那经过重重转调之后再出现的音乐，就是我16岁练到出神的段落。“在我顶上灿烂星空，道德律法在我心中”，当我很多年后读到康德在《实践理性批判》这句话[1]，我马上想到《槌子钢琴奏鸣曲》第三乐章，想到当年的感受。这也是我想探索的世界。

焦：那您怎么看赋格这样的形式，尤其是贝多芬晚期的赋格？如此代表人类智力的形式，也有“浑然天成”的一面吗？

陈：贝多芬在《第二十八钢琴奏鸣曲》第四乐章已经有赋格，第二十九号第四乐章更是大型赋格，第三十号有一点，第三十一号终段也是赋格，但最后一首第三十二号终乐章则是变奏。我觉得变奏和赋格可以一起看，共同点就是不断回到主题。20世纪80年代混沌理论（Chaos theory）和碎形理论（Fractal theory）蓬勃发展，让我们更加认识自然。以前认为自然系统完全随机演变，但科学家后来发现，这背后其实有种微妙的秩序，称为“混沌”，后来又发展出碎形几何来描述混沌过程。碎形会展现“自相似性”，也就是说一个结构的一小部分，看起来就像整体一样。其实中古炼金术就说，“如在其上，如在其下”（as above, so below），在上和在下是一样的。赋格就有点像碎形，到处都是一样的，还能以小单位创造出很长大的东西。巴赫《赋格的艺术》主题就八个音，却能发展出九十分钟的音乐，非常玄妙，好像还可以不断延续，创造出整个世界。在80年代的碎形研究中，有人分析只有巴赫的赋格能做出碎形；这是巴赫的特色。那贝多芬呢？我觉得他的赋格，是他在人生后期对真理的探索。生命中到最后，真正的真理，一定非常简单，就是几个字的重复与重叠。音乐最高境界，不也就是如此吗？用很少量的动机，由不同的角度、观点去探索和塑造。音乐家的工作，就是寻找真理，而这永远不能松懈、不能停止。因为就像歌德所言，我们无法看到真理，只能见到真理的反光。

焦：在广大的、普世性的感受之下，您如何看古典音乐里的传统？我们该如何看其中的派别与风格？

陈：这很难回答。贝多芬《第九交响曲》和《第三十二钢琴奏鸣曲》的最高境界是什么？就是合而为一，大家都相同一体，到了无法把阴和阳分开的地方。西方音乐和东方境界最高之处，可说非常相似，甚至一样，表示大家都在寻找一样的东西。然而，这并非表示我们能把所有作品都演奏成同一种风格。在这最高境界之下，乐曲还是有时代与个人风格的差别。每个学派都有来源，和文化传统与语言都有关系，有其

一定的文法和腔调。巴赫的作品有德语的语韵和音乐修辞术在里面，演奏者必须理解。文化传统包括宗教，研究西方音乐也要研究基督教。在二十多年前，有首东方作品在美国演出，乐曲的翻译是“上帝”。我看了大惊——对研究、演奏西方音乐的我而言，这实在夸张了。我很难想象会有西方作曲家写这样的作品。

焦：李斯特写《但丁》交响曲，本来构想地狱、炼狱、天堂三个乐章，最后在瓦格纳的劝说下，只在第二乐章结尾接了《圣母赞颂曲》（Magnificat），就是因为“人不该描绘天堂”。

陈：在基督宗教里，上帝何其神圣，凡人无法直视。对上帝是奉献，要纯洁诚敬、往上看，哪能自己跑上去，说这个乐曲就是上帝？如果上是光明，下就是黑暗，如此产生二元性，就有紧张与对比。完美的世界里找不到真理，要认识黑暗，才会知道光。这是重要的西方音乐特色。此外，“奉献”是很高层次的信念。知道奉献，才能进入奉献背后，以爱为核心的抽象世界。如果不懂奉献、不懂爱，心里永远只想着自己，也就很难体会许多西方音乐的真谛。

焦：要掌握时代风格与个人风格，要了解文化背景与宗教意涵，要掌握演奏技术与乐曲细节——您常提到的复杂性（complexity），是否就是这个意思？

陈：还有更多。刚刚提到了碎形和混沌理论，而混沌的理论在复杂。看一朵花，我们觉得美。为什么？这背后有一定的规律，某些自然比例的组合，让我们觉得美。演奏时有很多参数（parameter）要掌握——这点斯托克豪森教了我很多，包括强弱、分句、旋律、音高、和声、节奏等。每个参数我们都可单独拿出来审视，我也常分项要求学生“这里音量对比要出来”“那个句子要更清楚”。当参数累积起来，就变得非常复杂，但这还只是乐曲层面，还有更高层、属于灵性上的参数，像是音乐中的伦理、感情、大爱等。这些统御了乐曲参数，加上演奏实际运作，成为我们听到的演出。作曲家写作时不见得想得这样复杂，但演奏者必须给予作品完整的生命。真正高深的艺术，是在所有参数都在的基础下方能诞生。要掌握复杂，但不能让人感觉到复杂。我的演奏如果有目标，就是把曲子尽可能展现出完整的生命。

焦：经过您的分析，我比较能理解为何有些人虽然演奏得很好，但听来就是有层隔膜，总觉得少了什么，但又说不上来。

陈：我最近常找过去伟大钢琴家的录音来欣赏，感受截然不同。以前听不懂阿劳，觉得他没有比别人更快、更猛、更顺，到底好在哪里？现在却发现原来这么美，美到百听不厌。听肯普夫的某演奏，也是这种感觉——那真是完美，我梦想不到的完美。但我年轻时对他没有什么共鸣。

焦：但我想您年轻时听阿劳，就算不觉得精彩，也会觉得那演奏中隐然有些什么，只是说不出来。

陈：是的。虽然大众不见得能了解高妙的演奏，但多少有些人能感受到，下意识会有共鸣，只是无法言喻其奥妙。我有次听了一位来自苏州的古琴家演奏，当下就愣住了——这是我不熟悉的音乐，但每个音都有极其巨大的力量，都能刺到心里。我那天甚至是背靠着墙才听完演奏的。所以空城计里诸葛亮在城门上弹古琴，真的有道理：一个人、几个音，就能有媲美千军万马的力量。但我后来听了一般的古琴演奏，就完全没有如此感觉了。

焦：同样没有多少音，据说您听了谢尔曼演奏李斯特晚期作品，也是领会很多，进而决定和他学习。

陈：是的。那时我已经27岁了。这些曲子我之前听过，也看过乐谱，但就没想过可以弹出这么多的感情与含义。我打电话给他，谢尔曼说“我知道你是谁”，然后我们聊了很多。他问我想找他学什么，想当什么样的人。我那时在读《李尔王》，很为宫廷小丑这个角色着迷，就说我想当这种人，“唯一能说真话的人”。“哦？那你来对了。我可以当你培养奶酪的细菌。”这开始了我和他两年左右的学习。

焦：我在波士顿念书的时候，有幸听了谢尔曼一学期的课。他说的很多话，到现在仍然在我的脑海里。可否请您多谈谈这位奇妙的大师？

陈：谢尔曼真是很奥妙、很神秘的人。有天下午我和他上课，他问我今天如何，我说不怎么样：“我为了配隐形眼镜，早上去看眼科，结果整个上午都在处理散光（astigmatism）问题。”他听了若有所思，突然跳起来，在房间里走来走去，右手不断挥舞，喊着：“Stigmata！Stigmata！你这个是Stigmata！你知道吗？你这个是Stigmata！Stigmata！”我不知道Stigmata是什么，完全吓坏了，战战兢兢地离开。那是1989年。三年后我手受伤，我看到我手掌中心变成黑紫色，肿了好大一块，猛然想到谢尔曼的话——Stigmata是“圣痕”，耶稣钉在十字架

上的伤痕。我比对了一下，再度吓坏了。

焦：除了很神秘以外，真的不知道还能说什么。

陈：不只对音乐艺术有兴趣，谢尔曼也很关注人的整体生命。我们很投缘，有很多相同想法，后来也一直是朋友。一些人不理解他的演奏，但我都能理解。当我因手伤不能演奏的时候，我学校的同事在看好戏，不仅排斥我，还欺负我的学生。但那段时间，谢尔曼每隔几星期就打电话给我："最近生活怎么样啊？""很好啊！""你有没有学到什么新东西啊？""有啊！"于是我和他分享最近的体悟与研究，说了好多好多。"那么，"谢尔曼问，"如果你还在弹琴，你能学到这些吗？""绝对不可能！"有时人生就是这样，必须要有失才能有得，放弃才能向前。我也很仰赖谢尔曼的建议。当上海音乐学院邀请我担任钢琴系主任，我非常犹豫，最后请教谢尔曼。"你为何犹豫呢？""因为那是完全陌生的环境，有很多未知因素啊！""你为何会这样想？你是一个寻找真理的人吗？""我相信我是。""是就是，你就要去做。你要拿起火把，要带头。这是你的使命。"我第二天就出发去上海了。

焦：既然您提到了，那我还是想请教您这个您已经说过多次的事：您经历了非常戏剧化的手伤。先是在1991年右手被梯子砸到，隔年出现肌张力不全症，根本无法演奏。但您居然自行找出复原之法，在1997年5月与台北爱乐合作肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》复出。在此之前，绝少人能从肌张力不全症复原，更何况是非常严重的情形，但您神奇地办到了。可否再为我们分享您的心得？

陈：这是生理混合心理状况的经历。我那时右手打不开，手背皮肤变得干涩，呈现灰紫色，皮肤常裂开并流出液体，非常难看。我筷子不能用，笔不能拿，眼见学生都弹得比我好，而我又羞于出手示范，内心很不好受。后来手没那么难看了，但我的心还是很堕落，上课都不走正门，怕遇到幸灾乐祸的同事。有天回家，在车上听广播访问马刺队（San Antonio Spurs）教练。记者问："你的队伍里每个人都有问题，毒瘾、酗酒、打架，可说是前科累累，但组队之后表现如此优异，你的秘诀是什么？"教练说："我和队员说，你打篮球，但你不是篮球。"（Basketball is what you play, not what you are.）——啊，我马上路边停车，告诉我自己，"我弹钢琴，但我不是钢琴。"弹钢琴是我做的事，并不是我。我不会因为不能弹，我就不是我了。如此一想，一个大石头掉下来，心里的执念瞬间消失了。第二天，我笑嘻嘻地到学校教课。

焦：但如果心里还是想着要恢复，真的可能全无执念吗？

陈：所以我放弃了。不能弹琴就算啦，我把练琴的时间拿来练气功，也不再找方法治疗。过了一年多，我又遇到严新师父。“你最近弹得如何？有没有恢复啊？”我说我已经不练了。“你如果不练，怎么会恢复呢？”我吓了一跳，又想起我第一次见他时，他说：“很抱歉我没办法帮你忙，你要自己去做。”这个意思，是我可以自己解决吗？于是我开始想方法。这过程很折磨人，每次尝试失败后，得隔好长一段时间才能用新方法。如此花了快半年时间，找来找去都不行，手指还愈来愈僵硬。

焦：但您怎么找方法？那时候应该还没有成功治愈的医学案例。

陈：的确没有。于是我索性到图书馆，闭着眼睛往电梯随便点，看它带我到哪层楼，我就随便走，随便拿书来读。但很玄的，是我这样乱找，还到不同的图书馆，找到的资料都和我有关系。我慢慢收集，慢慢看出资料之间的关系，觉得很有意思。到了1997年2月，我在街上遇到旧识，她谈到她和维也纳医科大学的共同研究——为什么一旦基础技巧练错了，之后就很难矫正？她的说法，是在学习之初，技巧就已经在小脑中定型了，而且永远不会消失。如果20岁以前没有练就好的技巧，之后也就不可能改了。我本来不相信，毕竟我20岁之后换过技巧好几次啊？过了五天，我猛然惊觉，如果最初的技巧仍然存在，那我现在的状况，就是后来的错误肌肉系统盖过了原来的系统。如果我能绕过这个错误系统，让原来的系统显现出来，不是就可以弹琴了吗？我的状况是，只要手指按下琴键，其他指头都会卷曲在那个手指上。后来我想，如果我很轻很轻地按，是否就能瞒过这个错误系统呢？于是我找了个旧遥控器，在晚上全黑的房间里，试着按下一指但不牵动其他指。我练了三天，终于在第四个晚上，我成功了！两个星期后，我所有手指都能够按下遥控键。接着我开始试琴键，花了一整个晚上，终于，我能按下琴键——或者说，琴键终于让我按了。三个月后，我就上台演出了。

焦：如果不是一直以来的科学精神，或许您仍然无法成功自疗。我知道您都慷慨分享如此治疗心得，但并非每个人都能有成功结果。

陈：我后来分析了一下，发现成功还要加上几个要素。首先，我练气功，练到能感觉非常微小的动静，包括身体里的动静。再来，我先把心放下来，也能静下来。一般手出状况的人都很急躁气愤。我这种本来就能静下来的人，都要等好几天，让自己真正完全沉淀下来之后，才能

做复健的试验。

焦：对您来说，气功是什么呢？

陈：其实练钢琴就是气功。气功要心灵、信息、思考、神识等，加上肉体合而为一。弹钢琴不也是如此吗？我们只是媒介，音乐透过我们传达出来。

焦：您经历了这么多，受了常人不曾尝过的苦，您现在怎么看这一切？

陈：这可以分成好几个阶段。年轻的时候，如果我的情感很澎湃激昂，我就能把这样的作品表现得非常浪漫、富有表现力。那时还心里想，如果我更伤心一些，演奏就会更成功。乡村歌手、作曲家拉维特（Lyle Lovett，1957—）和朱莉亚·罗伯茨刚结婚的时候，说他无法创作，“因为生活太完美、太快乐了。”如果没有受过苦，可能没办法想象音乐里有某些表情。然而苦痛有很多层次，有人从生活中体验，有人可由阅读领会。德国浪漫时代作家，作品中充满了犹豫不决，因为犹豫而痛苦。读这样的作品，多少也能感受。我练《槌子钢琴奏鸣曲》的时候，姐姐告诉我有人说此曲和圣女贞德有关系。“那么第三乐章是否就是她被关在城堡里？第四乐章则是火刑？”我一边练一边想，贞德好可怜，被误解、孤独被关、见不到人。贝多芬创作这首的时候，写了一句“一个好小的房间”，我想两者可能真有关系。此外，一个人在很小的环境里，反而能够想到宇宙。霍金被困在身体里，能够想到亘古时间；关在小房间，也可以想出浩瀚无垠。这不就是《槌子钢琴奏鸣曲》？然而同样是痛苦，大家面对的方式都不一样。就以贝多芬和舒伯特当例子吧。贝多芬常常给人英雄感，“生活困难，但我可以征服。”舒伯特呢？生活困难，“也好，那就困难吧。”他并未逃避，但也不是硬碰硬。顺其自然，也就真实经验了。《冬之旅》第二十首《路牌》（*Der Wegweiser*）说：“为何我避开他人惯走的道路？……我必须走的那条路，路上没有人回来。”这就是描述生命。朝着这个方向，走下去了就走了。你说舒伯特真的痛苦吗？不是。你说他不痛苦吗？那也不是。贝多芬呢？那真的是痛苦。但到了晚期，他也变成舒伯特，不再是英雄了。我年轻时觉得痛苦是很大的事，现在回来看，觉得理所当然。生命中经历过某种苦痛，再于音乐中遇到，当然能有共鸣。但任何往外的感情一定会有对称的、向内的感情。如果只停留在外在层次，久了也不免变得平凡、公式化。我们必须寻找更深一层的东西，要看得比痛苦更深。

焦：您是公认的卓越教育家。面对不同文化与学生，可否谈谈您的教学心得？

陈：就非常现实的一面而言，学生要参加比赛，要出人头地，我必须帮助他们学好作品，把乐曲磨到理想的状态。但如果不只是教曲子，把学生当成“人”看，那么教钢琴也不只是教演奏技巧，更是教做人的技巧。刚刚说到音乐像是气功，还是最高级的一种。学气功有什么好处？这是学为人处事的道理以及认识自己，了解人类都是相同一体。若能知道这点，那音乐也要能达到这个理想，或至少接近这个境界。少林寺武僧每日翻来跑去练功，为的是什么？是要从训练身体中学到自己，从控制、体会中了解自己，最后成为技巧。少林功夫旨不在伤人，技巧是锻炼身心的功法。这是我最大的教学目标。我时时注意学生对自己的观察，对自己的要求，要成为怎样的人。我努力把我的一点东西赠送给学生，让他们在可走捷径的地方走捷径，从我的错误中记取前车之鉴。根据这么多年的经验，我可以说即使是素质很高的学生，需要的和匮乏的，其实都很相似。老师的难处，在于勋伯格说的“要教学生匮乏的，不是教自己会的”。这真的很难，但我会努力做到。

焦：容我问一个非常具体的问题：科利施，谢尔曼师长辈的小提琴名家，也是教育家，认为音乐里有些事没办法教，比方说氛围。您要如何教这些无法教的事？

陈：我不认为氛围没有办法教。氛围可以感受。只要能感受到，那就能学过去。以作曲家为例，我学李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》的时候，问自己：“究竟谁是第一？谁先开创出那些和声？是瓦格纳还是李斯特？”答案当然是李斯特。瓦格纳从李斯特作品中学了很多，也从肖邦作品学了很多，包括氛围。瓦格纳从中感受，感受到也就学到了，然后再转化成自己的东西。

焦：万分感谢您在百忙之中仍然拨冗接受访问。最后，有没有什么话您愿意当成这次访问的结语？

陈：做音乐家，也要做艺术家，而艺术家最重要的能力，是灵敏警醒。不只对外界，对内界也要灵敏警醒。社会总是希望人能够迟钝一些，最好都不要独立思考。毕竟社会制度有很多问题，如果大家很迟钝、不多想、乖乖顺从，社会就很安稳。但艺术家不能不灵敏警醒，要洞烛机先，察觉最细微的问题，也要能设身处地，变换不同的角度。1990年，美国第一次打伊拉克的时候，有次谢尔曼上课，某学生

说：“看美军轰炸伊拉克，感觉好痛快！”谢尔曼听了勃然大怒，把学生赶了出去。这是因为政治立场不同吗？不是。而是一个人，还是旨在成为艺术家的音乐人，居然可以被社会洗脑到如此程度，如此不灵敏，不能从不同角度看事情，无所谓同理心。

焦：能够用不同角度看事情，也就能从不同观点欣赏音乐。

陈：而欣赏不同的动机则是好奇。成就艺术的基础，在于好奇和经历。好奇心能激发人探索未知，但这只是开头。若要继续走完探索之路，就必须有耐心和信心。很多学生放弃得很快，没有坚持下去的能力。这和现实社会也有关系。花时间就是花金钱，当然愈省时愈好。许多学生没有耐心思考，诠释抄袭最近的录音就好，但复制品永远不会比原版更好。中文里“念”是“今”加上“心”，就是要人“现在把心拿出来”，把自己的生命灌注到音乐，或任何一门你研究的学问，用心花时间解决问题。只有自己用了心，成果才会完全属于你。这真的很难、很辛苦，但获得也很丰厚。经历过这么多，我能说做音乐家实在很幸福，是种很温暖的感觉。毕竟无论如何，我们还是有音乐，这没有任何人能夺走。

注释：

[1] “有两样东西，我对它们的思考愈是长久、诚实，心中的尊崇和敬畏就愈来愈增：我顶上的灿烂星空与我心中的道德律法。”——康德

邓泰山

Dang Thai Son，1958—



1958年 7月2日出生于越南河内，邓泰山在战乱中由母亲启蒙学习钢琴，天分由苏联音乐家卡兹（Isaac Katz）于1974年至越南访问时发掘。他于1977年进入莫斯科音乐学院就读，师事纳坦森（Vladimir Natanson，1909—1994）。1980年，从未参加过任何比赛的邓泰山成为第十届华沙肖邦大赛的冠军得主，也是该赛第一位亚洲冠军。他得奖后

仍于苏联随巴什基洛夫精进琴艺，1995年成为加拿大公民。邓泰山技巧精湛，音色缤纷灿烂，对各派曲目皆有独到心得。他也是出色的教育家，现任教于蒙特利尔与美国奥伯林音乐学院（Oberlin Conservatory of Music）。

关键字：越南 母亲（蔡氏莲女士） 越战 河内音乐学院 卡兹 苏联学习 纳坦森改变技巧 1980年肖邦大赛 薛巴诺娃 波格雷里奇 阿格里奇担任评审 DG专辑 齐默尔曼 KGB监视 巴什基洛夫 涅高兹vs.戈登维瑟 霍洛维兹（演奏、莫斯科独奏会） 鲁宾斯坦 肖邦（俄国、法国、波兰学派、波兰舞曲、玛祖卡、秘密、情感vs.思考、自由度、对位写作、历史地位、踏瓣运用、复古钢琴） 德彪西（作品、钢琴写作、象征、声响） 融会技法 钢琴上的歌唱句法（歌剧演唱、歌曲演唱、合唱、和声因素） 亚洲音乐家学习古典音乐 教学 日本 雅子妃

访谈时间、地点：2004年2月，波士顿；2005年10月，台北；2010年4月，电话；2015年10月，华沙；2018年5月，台北



邓泰山（前中）与母亲和兄姐（Photo credit：邓泰山）

焦元溥（以下简称“焦”）：首先请谈谈您的早年学习，您如何在越南学习钢琴与西方古典音乐的呢？

邓泰山（以下简称“邓”）：越南曾是法国殖民地，所以很早就由法

国传来西方古典音乐，我父母也都会说法文。当时西方音乐家如果要到远东演奏，几乎都会在越南开音乐会，因为越南正好是旅途的中继站。像是大提琴家卡萨尔斯、小提琴家蒂博等人都曾在越南演奏。因此就古典音乐而言，越南其实很具水平。我由母亲启蒙学习钢琴，她曾在巴黎和菲利普的学生学习，她的妹妹则在巴黎高等音乐学院和纳特学。若论音乐背景，我其实出生在越南最顶尖的家庭之一。

焦：令堂感觉是很特别的人物。

邓：家母（蔡氏莲女士）是很特别。她生在华人家庭，去过巴黎和布拉格学习，又跟我到莫斯科和东京。所以她不只会越南语，还会法语、捷克语、俄语、日语、英语和一点汉语，90多岁仍然精神矍铄，还学会用电邮和脸书！2016年11月，为了庆祝河内音乐学院建校60年，身为钢琴系创系系主任的她还以99岁高龄登台演奏肖邦玛祖卡。不过这个纪录很快就被她自己打破——2017年11月23日，她在自己百岁音乐会上又演奏了肖邦玛祖卡！

焦：您的名字怎么来的呢？这和中国的泰山有关吗？

邓：我有八分之一的中国血统，家父是诗人，他正是以中国五岳之首的“泰山”为我命名，那也是对我的期许。

焦：您生长在这样充满文化的家庭，可叹学习音乐时却遇到无情战乱。

邓：我6岁开始学琴，那时正逢越战，民生凋弊，生活相当艰苦。但也因为战争，所以才没人管我们学什么。为躲战祸，河内音乐学院整校迁至深山。那时真是跋山涉水，我们用水牛载了架钢琴到山里，短短路程竟整整走了一个月，抵达时钢琴也千疮百孔、摇摇欲垮，费了好大一番功夫才维持勉强可弹！不过幸好还有这架琴，我才能学习。

焦：在山里如何学呢？

邓：非常不方便。钢琴很破烂，但可怕的不只是破烂。那时我们都睡在防空洞，床旁边就是地洞，一听到炸弹声就得躲进地洞。钢琴也差不多，都在地下室，受潮严重，不只踏瓣快烂了，更成了老鼠窝。每天早上练琴，我第一件事就是拿棍子把老鼠从钢琴里赶出来，晴天时还得把钢琴抬出去晒！那时所有学生都只能在那台破琴上练习，每人只分到

二十分钟。为了多练，我在纸板上画键盘，在上面练指法。

焦：那练琴时不是也很辛苦，天天得躲飞弹？

邓：所以我练就了好耳力。听到飞机引擎声急迫的，就是美军，得乖乖躲进地道。反之则是苏军，那就继续练我的琴。

焦：看来您确是天生的音乐家了！

邓：别提了！我有这种耳力，山里其他居民可没有。他们觉得我们练琴太吵，让他们听不清轰炸机的声音。有次趁我们不在，居然倒了一堆大便在琴键上……我那时正想要练肖邦，却看到一堆秽物！那钢琴也是可怜，已经七零八碎，还得受到这种对待……

焦：您在越南的时候就喜欢肖邦了吗？

邓：那是段很妙的机缘。那时山里没什么乐谱，更没有唱片，音乐都得自己摸索。但1970年家母代表越南受邀参观肖邦钢琴大赛，顺便在华沙买了很多乐谱和唱片。那是我第一次听到唱片中的音乐，而我第一张唱片就是阿格里奇演奏的肖邦《第一钢琴协奏曲》！多么精彩的演奏呀！我听了实在入迷，也就努力练习母亲带回来的肖邦乐谱。可以说从那时开始，我就深深爱上肖邦。

焦：在乐谱随时下载或购买就有的时代，现在的孩子大概很难想象，连乐谱都没有是什么环境。

邓：那时我偶然听到雅布隆丝卡娅弹柴科夫斯基为钢琴和管弦乐团所作的《音乐会幻想曲》录音，非常非常喜欢。当时此曲河内只有一本乐谱，放在图书馆不准外借。我就每天去抄，抄了两个多月抄完。

焦：我想您只要听到《音乐会幻想曲》，就一定会想到那段日子。

邓：不用听也会想。在山里我们夜间都不敢点灯，怕招来轰炸机。所以每当月圆，总是孩子最开心的时候——我们终于可以在晚上玩耍了！直到现在，在月圆的夜里，我仍不免回想起河内的森林，那永远是我的故乡。

焦：我知道您是由卡兹教授发掘，可否谈谈这段经历？

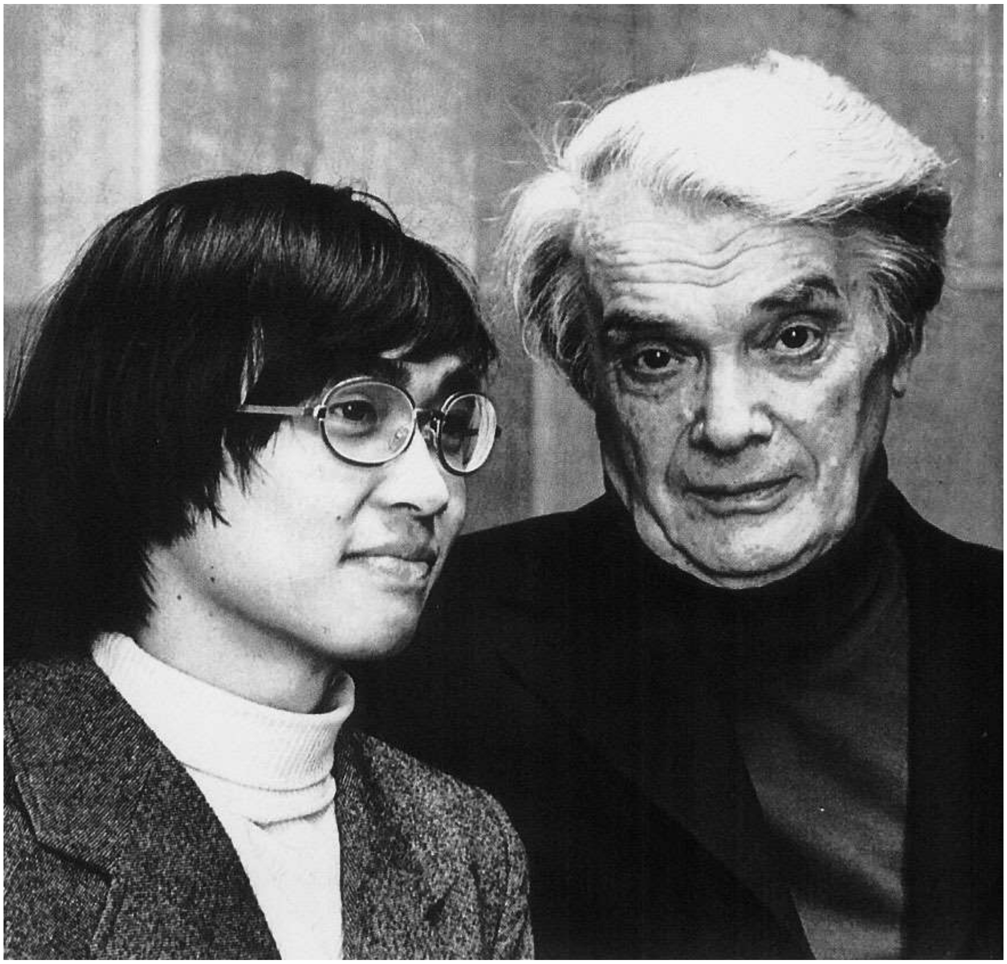
邓：我那年16岁，他到越南听我们一群孩子演奏，就特别要我和他密集学习，而他给我的第一首曲子，是拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》。

焦：您那时已经有这样的技巧了？！

邓：一点也不！我程度只到车尔尼几首中高程度练习曲，看了曲子完全吓坏，想说这怎可能练得起来！没想到我父母居然说，“老师给你这个曲子，就是相信你可以弹，你就练吧！”好吧，那我就努力练吧！没想到两个月之后，还真被我练成了，最后还开了音乐会表演……这下可把大家都吓坏了！

焦：卡兹教授完全看出您的潜能！不过既然他在1974年就发现了您，为何您不在1975年就随他到苏联？

邓：因为越战到1975年才结束呀！如果越战没结束，我想我也难以到苏联学习。我1976年自河内音乐学院完成学业，在越南念了一年俄文，到1977年才进入莫斯科音乐学院。这是我人生的转折点。家父的诗文非常前卫，在那个艺术必须为工农兵服务的时代，他被政府当局列入黑名单，根本不能出国。如果不是卡兹教授出面，代表苏联老大哥的权威，我想我大概也无法出国深造。



邓泰山与恩师纳坦森教授（Photo credit：邓泰山）

焦：您到莫斯科已经19岁，入学时是否造成轰动？

邓：是，但不是轰动的好，而是轰动的烂。我虽然能弹拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，也弹得很有音乐性，但那只是手指到了，技术并不扎实。能进莫斯科音乐学院的学生都该有很好的技巧，教授也都指导诠释，而非纠正基本功；那时没有教授愿意收我，但基于苏联越南友好关系，音乐学院又不得不收，最后只有快退休的纳坦森教授愿意接下我这烫手山芋。但后来证明，这是我最大的幸运。正是因为他快要退休，手上没有多少学生，所以可以全心教我。在莫斯科音乐学院，学生通常每周和教授上一堂课，和助教上一至二堂课。纳坦森为了要从头改变我的技巧，他从最基础的触键和施力教起，每周亲自给我上三到四次课，每次长达四小时。我在越南吃不饱，往往练了一个小时就饿得无法继续。在苏联虽然吃得普通，至少有食之不竭的马铃薯，总算有力气练琴！就这样，我拼命学，彻底从头改。一年之后的期末考，我弹了贝多

芬《华德斯坦》和勃拉姆斯《帕格尼尼主题变奏曲》第二册，成果让所有人都无法相信，认不出我就是一年前手指还像是意大利面条的越南孩子。尼古拉耶娃惊讶到写了一篇文章讨论我的进步，力赞苏联音乐教育之神奇。我第二年学习结束，更挑战了拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》……..

焦：然后第三年，您得到肖邦大赛冠军。

邓：是的。若不是纳坦森教授不辞劳苦，我根本没有今天。我准备肖邦大赛时主要和纳坦森学，毕业后则向巴什基洛夫学。

焦：请为我们谈谈参加肖邦大赛的故事吧！当时苏联钢琴家要出国比赛必须先经过甄选，您是越南人，也必须参加甄选吗？

邓：按理说不必。可是为了想试试自己的实力，我还是参加了。当我被选上后，我也才比较有信心。那时整个莫斯科音乐学院只选了三个人，就是我、薛巴诺娃（Tatiana Shebanova，1953—2011）和波格雷里奇。

焦：您和波格雷里奇本来就认识吗？

邓：当然，我们不只是同学，连宿舍都在同一层楼！那时他已赢了意大利卡萨格兰德大赛和加拿大蒙特利尔大赛，是学校里的大明星。他很特别，12岁就进了中央音乐学校。这个属于苏联培育幼儿钢琴家的学校，一般外国学生几乎进不了，但或许因为他是南斯拉夫人，所以才得以进入。他在提马金班上，和普雷特涅夫是同学，都练就极好的技巧。也因为波格雷里奇是南斯拉夫人，所以他能从国外带回许多西欧钢琴家的唱片。那时在苏联，能买到的唱片几乎都是俄国和东欧音乐家的演奏，西方音乐家除了米凯兰杰利和古尔德，几乎很难见到。但波格雷里奇每次都带回来许多稀罕的西方音乐家唱片，同学也都极尽谄媚之能事，希望能听到这些神秘录音，所以他是学生中的大红人。起初他没注意到我，觉得我不过是个从某某不知名地方来的外国学生，但后来我通过甄选，也要和他一起参加肖邦大赛，他变得热络起来，主动邀我到他房间一起研究那些珍奇唱片。我记得那时我们一起听阿格里奇的演奏，他听了撇撇嘴说：“我弹得可比这好！”



邓泰山于1980年肖邦钢琴大赛决赛（Photo credit：邓泰山）

焦：谁知道后来正是阿格里奇，在肖邦大赛帮了他大忙！谈谈那次比赛吧，您一定经历了不少波折。

邓：那真是千辛万苦！首先，我本来根本不被波兰允许参赛。那时比赛没办甄选，仅靠推荐函。我在参赛前，不要说和乐团合作协奏曲了，甚至连一场独奏会都没开过！我的推荐函上只有两句话："在越南河内学钢琴。现为莫斯科音乐学院学生。"这算什么经历呢？当时主办单位真的不想让我参赛；后来一方面他们觉得既然能在莫斯科音乐学院学，应该有一定水平。另一方面，也是最重要的，就是肖邦大赛还没有越南人参赛过。为了给越南一个机会，我才被允许参赛。



邓泰山与1980年肖邦钢琴大赛得奖者合影（Photo credit：邓泰山）

焦：那时苏联有资助你吗？

邓：没有。我那时穷得不得了，自己坐火车从莫斯科到华沙。光是这一趟就够折腾了！下了火车还得自己找到旅馆，累得半死——幸亏旅馆和爱乐厅很近，要不然还真是麻烦。我连正式礼服都没有，在前几轮比赛都穿一般衣服上场。最后进了决赛，要弹协奏曲，我才惊觉没有礼服怎么和乐团合奏！这不是很失礼吗！最后幸亏有好心人帮忙，赶在二十四小时内做了套给我，好让我总算在台上有正式礼服可穿。所以我那时是初生之犊，第一次参加比赛，根本不知道紧张，唯一的压力反而是担心礼服能否赶工完成！

焦：听说您当年的肖邦《a小调练习曲》（Op. 25-4）技惊四座，谓为传奇。

邓：我是左撇子，所以选这首能炫耀左手快速移动的练习曲。我决赛弹了肖邦《第二钢琴协奏曲》。现在大家都喜欢弹第一号，不过第三届冠军扎克当年也弹了第二号。

焦：为何会选第二号？因为它比较有诗意吗？

邓：不！是因为第二号比较短！我那时不是连和乐团合作的经验都没有吗？所以我就想选短一点的，少弹少出错！

焦：想想这届比赛真是传奇。您成为第一位得到肖邦大赛冠军的亚洲钢琴家，波格雷里奇则因阿格里奇而成名，薛巴诺娃也得到第二名。

邓：其实据我所知，波兰主审非常希望薛巴诺娃夺冠，因为那时波兰在极力拉拢苏联。那时评审一派支持波格雷里奇，一派支持薛巴诺娃，就没听说有人特别为我说话，最后却是我得到冠军。薛巴诺娃是非常好的钢琴家。她后来嫁到波兰，生了一个天才儿子，也是钢琴家。很可惜她后来身体不好，录完肖邦作品全集后不久就过世了。那套录音也是她毕生心血结晶。

焦：但您能夺冠应是毋庸置疑，因为您不只得到首奖，还囊括玛祖卡奖、波兰舞曲奖和协奏曲奖，可谓压倒性的胜利！然而，我好奇您怎么看待当年的争议？

邓：我只想强调：当时的争议是阿格里奇觉得波格雷里奇这么有天分的钢琴家应该进入决赛，但她并没有说波格雷里奇就该是冠军，因为决赛还没开始啊！阿格里奇本人也在无数访问中澄清这一事实。很多人认为她是针对我，这是非常严重的错误，也对她不公平。当年名次公布后，阿格里奇自日内瓦发了一封电报给大赛公开祝贺我的成功。对我而言，她已经表达了看法，我也永远视她的善意为我的荣誉。事实上阿格里奇的母亲帮助我甚多，我当时在巴黎的音乐会都是她出面安排。直到现在，都还有人认为我和阿格里奇有过节——这真是天大的误会呀！

焦：波格雷里奇在比赛展现出相当精湛的技巧以及个人化的音乐风格。

邓：这也是肖邦大赛每届都有的讨论。肖邦大赛是只弹单一作曲家的比赛，是否妥当诠释肖邦自然该是比赛重心。许多演奏者技巧超群，也有广泛曲目，但所表现出的风格与诠释并没有切合肖邦。肖邦大赛是

要选杰出钢琴家，还是要选肖邦行家？如果这两者能合一，自然最好；如果两者不一致，争论总是不休。

焦：您从2005年起当了肖邦大赛三届评审，可否谈谈您的感想？

邓：演奏肖邦可以非常主观，但一如肖邦作品所给予的自由，肖邦可以被演奏得极为不同。做为艺术家，我当然有自己的见解；但担任评审，我必须保持客观，要能欣赏各种派别与诠释背后的道理。也因为我那届比赛所发生的“丑闻”，我特别愿意倾听不一样的看法。不过说到底，最后决定比赛结果的，是评审团的多数意见。至于这多数意见为何，每届都不一样。

焦：当年DG唱片帮您和波格雷里奇各发行一张肖邦专辑，后来您为何不再和DG合作？

邓：DG当年根本不想帮我发专辑；我是住在苏联的越南人，他们不知道要如何推销我，也认为我没有市场价值。我之所以还能有那张专辑，完全是齐默尔曼的帮忙。他把我介绍给DG，也把他的经纪人介绍给我。我非常感谢他的善心。

焦：齐默尔曼能这样做真是了不起。

邓：有一回我在他家，他临时起意，说要带我去巴黎见鲁宾斯坦。可惜我那时的越南护照得办妥无数申请才能到法国，因而无法成行，这也是我人生的一大遗憾。齐默尔曼是非常聪颖且严谨的人。很少钢琴家能像他一样，可以完美通晓各作曲家与风格，理性和感性完美平衡，技巧更光辉灿烂，实在是非凡人物。

焦：大赛之后您和波格雷里奇还有联络吗？

邓：没有了。这次比赛对他应该是个打击，我想他大概很难忍受。其实波格雷里奇对外人虽戴上冷面具，对熟朋友却相当亲切，也是很好的人。我们毕竟是同学，他后来对我的冷漠，在那时我确实感到受伤。有时我想，若我得的是第二名，会不会就可以摆脱闲言闲语，大家也还可以继续当朋友，都可以过得自在。然而，这么多年过去了，现在想想真的也没什么。日子还是得过，比赛不是人生，只是一时罢了。

焦：您怎么看他的演奏？

邓：波格雷里奇当然是非常好的钢琴家，他的音乐和技巧都很特别。这都来自他的老师，也就是其妻子克泽拉丝。他的音乐很深刻，弹出来的声音也很深厚，音乐像是“数字化”思考，所有元素都在设计与控制之下，能在慢速下维持凝聚力。我们学曲子总是非常快，一两周练好一部新作。波格雷里奇却千锤百炼，琢磨各式音色、技巧和句法，一首曲子非练个两三个月不可，而他也确实投入更多时间和精力练习，维持广泛曲目。这点非常不容易。我相当欣赏他的演奏。

焦：克泽拉丝当时有名吗？

邓：几乎没人知道她！当时是有些学生私下和她学，但没听过有人认真和她学。我想你知道她和波格雷里奇相遇的故事：波格雷里奇向来被大家捧在掌心上，大家总是说他弹得多好多好。可是在一次宴会上，克泽拉丝听了他的演奏，却批评他的不是。然而，波格雷里奇当下却觉得如醍醐灌顶般豁然开朗，立即决定向她学习，后来更结婚了。

焦：在俄国好像很多学生和老师都很亲近。

邓：这确实是俄国传统，老师真的很照顾学生，把学生当成自家人，很多学生还住到老师家里。我现在也请学生到我家上课，延续如此传统。

焦：您后来回到苏联，从学生变成大赛得主，生活有没有改变？

邓：我一回去就发生一件事。我那时在华沙什么都不懂，带着一堆比赛奖金——那是我生平第一次看到美金呀！——结果人生地不熟，差点把奖金丢了。比赛单位好心，建议我可把钱留在波兰，等到回来演奏时再领。我心想这样的确安全些，就听了他们的话。结果当我带着大包小包，兴高采烈地回到莫斯科，纳坦森就告诉我他被官方约谈，说他的学生把钱留在国外，意图逃跑！

焦：他们怎么会知道！难道KGB也跟您去比赛吗？

邓：就是不知道他们是怎么知道的，所以才可怕。我虽是越南人，但仍在苏联控制之下。苏联对什么都严密控管。比方说，我在得奖后才开始学英文。那时我找的英文老师，也就是波格雷里奇的英文老师，她用的教材完全没有日常生活会话，所有对话都是政治的！连语言学习都具有高度政治性，就不难想象当时的政治环境。巴什基洛夫有次语重心

长地对我说："如果哪天你要逃跑，请你先告诉我，让我有个心理准备。"他确是深受其害，很多出名学生跑了不说，连他的女儿巴什基洛娃也嫁给克莱默后跑了，后来又"转嫁"巴伦博伊姆。所以巴什基洛夫那时都不能出国演奏，苏联怕他也跑了。我那时对他说："只要我还是您的学生，我就不走。"让他放心。

焦：您真的没有想走吗？

邓：没有。这有很多因素。我那时妹妹和弟弟都在莫斯科念书，我若逃走，他们势必会受到折磨。再来，我也不想走。我觉得我功底不够，还没准备好迎接密集的演奏事业。得奖后虽然有大赛冠军头衔，但我不能让自己停留在有限曲目里，我想继续学习。我后来在苏联又待了七年多，认真琢磨我的音乐和技巧，但演奏受限却是真的。苏联时代我几乎只能在东欧国家演奏，到西方演出得经过极其烦琐的签证手续，也不见得能通过。苏联解体后，我的北越背景不见容于美国，得等到我1995年成为加拿大公民之后，才能在美国演奏。现在回看，如果我能在1983年左右离开苏联，对演奏事业应是大有帮助，但这大概会在苏联和越南都形成大丑闻，也可能会伤害我的家人。我并不是追求轰动新闻的人，想想还是不走了。

焦：纳坦森和巴什基洛夫教法一样吗？

邓：完全不同。他们算是师出同源：纳坦森是芬伯格的学生，芬伯格是戈登维瑟的学生。巴什基洛夫则直接师承戈登维瑟，也曾是他的助教。然而，他们的风格和教法却大不相同。纳坦森是当时莫斯科音乐学院里属于旧俄国学派的最后代表人物，风格很传统俄派，非常浪漫热情。巴什基洛夫当然也很热情，但他的音乐更具思考性，涉猎曲目也更多，包括德彪西和拉威尔，以及20世纪现代作品。更重要的是，巴什基洛夫是活跃在舞台上的大钢琴家。很多职业演奏者遇到的演奏或技术问题，他能真正给我解答。

焦：您和他学了多久？

邓：正式而论是三年。不过我们一直保持很好的关系，我也很高兴他欣赏我的演奏。他热爱教学，也懂得教。很多很好的演奏家不会教，因为他们根本没遇到过问题，也就无力解决学生的问题，巴什基洛夫就很能分析问题之所在。不过他上课非常严格，对学生要求极高。我记得那时有人弹不好，他气得大骂"给我滚出去！"最后把椅子都摔了出去。

我们看了都吓呆了！

焦：学生能接受这么严厉的教学吗？

邓：有次他骂一个女生弹不好，谁知这位同学先发制人，说她心脏不好，不能承受责骂。巴什基洛夫怕闹出人命，就答应她不骂。结果等她弹完，他很无奈地说：“你要我不骂，可以。可是我不骂，你看看你弹成什么德行……我看还是该骂！”这就是他可爱的地方，对事不对人。上次我在莫斯科开独奏会，他也来了，什么小瑕疵都听得仔仔细细。他总是很关心学生的演奏。

焦：他这么热情，当年应该和涅高兹学才对。

邓：确实是。他虽然在戈登维瑟班上，但总是跑去听涅高兹讲课。我觉得他的个性更适合涅高兹那一派。

焦：涅高兹和戈登维瑟处得如何？

邓：据说不算好。涅高兹喜欢大堂课，人愈多愈来劲，常自顾自地讲，然后下课后再偷偷给他指导的学生说一句：你明天下午来找我。他根本忘了他是给学生上课，心神都放在和听众说话上了。戈登维瑟并不欣赏这种授课方式，有回他甚至对涅高兹说：“你哪天死了，我也不会去参加你的丧礼！”谁知道涅高兹更厉害，回说：“别担心，我会参加你的丧礼！”。

焦：哈哈哈！戈登维瑟1961年过世，涅高兹1964年才走，看来涅高兹是“胜利”了。回到肖邦，请问您当年的肖邦受谁影响最大？

邓：我觉得是霍洛维兹和鲁宾斯坦。霍洛维兹真正了解钢琴的演奏句法，又有超越性的惊人成就。钢琴不像弦乐能做到真正的渐强，他却以极巧妙的控制，展现不可思议的句法和渐强效果。我对此极为佩服，也研究他的音乐思维和演奏方式。鲁宾斯坦对我的影响是他自然的音乐风格。准备肖邦大赛时我受霍洛维兹影响较多，现在则倾向追求鲁宾斯坦式的表现。

焦：您当年没能见到鲁宾斯坦，但是否有机会听到霍洛维兹？

邓：有，而且我可是听了他那场轰动天下的莫斯科独奏会！

焦：您居然有票？！

邓：我那时刚从巴西演奏回来，隔天就是他的音乐会，当然没票。但我克服了四道关卡，最后成功听了音乐会。

焦：这是怎么一回事！

邓：那天不要说音乐厅门禁森严，连外围街道都进行管制，没有入场券根本无法靠近。可是巴什基洛夫周日上午也上课，音乐会是周日下午3点，所以我就说我要去上课，警察就放行了。这是第一关。到了音乐厅，虽然管制森严，但我在门口刚好遇到美国广播公司（ABC）采访团队。一个多月前，我才因为越南国籍被美国政府拒绝入境，所以ABC曾采访我。那天他们认出我来，而我会说英文——在那时莫斯科，几乎没人会英文，警卫看到我和ABC团队说说笑笑，认为我们是一伙，我也就跟着他们混到后台了。这是第二关。再来，就是要从后台溜到前台。查票的是一群老太太。我平常出国演出，都会带回香膏精油之类东西送她们。她们看到是我，也就让我混到前台。这是第三关。最后，虽然座无虚席，但身为莫斯科音乐学院的学生，我很熟悉厅里哪根柱子接座位的转折处，其实有容身空间。我又那么瘦，完全可以塞进去，看起来就像那里本来就有座位。这是第四关。所以说一二三四，关关难过关关过——而我必须要说，那场演出，唉呀呀，真是我人生最美好的艺术体验之一啊！不过之前的彩排场，倒是开放学生去听，很多音乐家还是有机会能欣赏，虽然也是挤爆了。

焦：我完全说不出话来了……那还是继续讨论肖邦吧……您怎么看各学派不同的肖邦诠释？

邓：谈到肖邦，总不免提到俄国和法国这极为不同的两大学派。俄派优点在于极端重视歌唱，所有音色、技巧、踏瓣，最后都是为了歌唱服务，让钢琴像人声，弹琴如唱歌，而且要表现得令人信服。就如此“声乐技巧”而言，我无法批评；但就美学品味来看，俄派常流于夸张，情感表现过分，让肖邦变得煽情失衡。法国学派我佩服其简单、纯粹、浪漫，以及诗意的弹性速度，科尔托就是我最崇敬的肖邦大家之一。但若表现不好，法派也常失于浮光掠影，轻柔却肤浅，缺乏深刻的情感探索。但这两派可以互补：我们可以学习俄派的技巧，特别是让钢琴唱歌的秘诀，以及法派对时间的微妙掌控，以单纯、自然，探索情感而不矫作的方式表现肖邦，应可得到极佳的平衡。

焦：那波兰学派呢？

邓：之前如鲁宾斯坦那样的演奏家，我无话可说，但现在的波兰学派总是在捍卫“正统”，强调乐谱版本，仿佛有一个终极、完美、不可变更且绝对正确的肖邦诠释方法。2010年2月我去华沙演奏，在书店看到一本叫作《正确肖邦演奏法》的新书，我觉得实在好笑。我想波兰学派的优点，就是当许多演奏者把肖邦弹得夸张做作时，它是一面能照出偏颇的镜子。

焦：波兰舞曲和玛祖卡舞曲这类民俗风乐曲，您会觉得那是波兰的专属强项吗？

邓：波兰人可能会亲近其民俗传统，但肖邦的舞曲可不只是舞曲。同样是三拍，他的玛祖卡、圆舞曲和波兰舞曲是那么不同，同曲类中又是千变万化。波兰的民俗玛祖卡其实相当简单，节奏也很明确，让舞者知道何时旋转。肖邦的玛祖卡则是把舞蹈节奏内化于心，以即兴挥洒但严谨笔法写出的艺术作品。那节奏弹性之丰富绝伦，足称为舞蹈不朽的神话。想把这点弹好，呈现肖邦在舞蹈曲类中所展现的情感深度和惊人创意，我想无论对哪一国家的演奏者而言，都是非常大的挑战，波兰人未必占得了便宜。

焦：您是否特别认同肖邦的音乐，特别是你们都来自破碎的国家？

邓：我想我的故乡与童年给了我对人性与自然的深刻体会，让我在这个基础上发展自己的诠释。但肖邦音乐还有其他面向：他的痛苦虽然有些来自乡愁和爱国情操，最主要还是出于个人情感与经验。我当然也有我自己的秘密与痛苦，而这让我更贴近肖邦。肖邦不但几乎只为钢琴写作，他的音乐又和钢琴合而为一，予人特别的亲密感。许多钢琴曲你可以感觉到那其实是四重奏或乐团缩影，你演奏时是在控制或征服钢琴，以达到作品所要求的音乐。但演奏肖邦，你不会感觉到钢琴是被你操控的乐器，而是极其亲密的伴侣。肖邦音乐又是一种独特语言，让你可以说出所有想说的话。我是很内向的人，很多话我没办法对别人说，连最好的朋友都不行。当钢琴家又何其孤独：不像其他乐器还有伴奏，我们每天只能对着钢琴独自练习。所以我多么感谢肖邦——透过他的作品，透过他创造出的音乐语言，让我可以诉说最内心、最私人的秘密，从此不再孤独。

焦：肖邦之难以掌握，在于他既古典又浪漫，但他也在情感与理智

之间，这可能是更困难的平衡。

邓：这就是为何情感表现一旦夸张，肖邦就会走样。但若只是运用思考，理智分析，一样弹不好肖邦。因为到最后，演奏肖邦还是必须直接发自内心。古尔德和布伦德尔都是了不起的钢琴家，肖邦却必然在他们的演奏曲目之外。

焦：这正是另一个难处：即使肖邦作品构思严密、写作精练，却仍容许自由，让演奏家可以说出自己的话。

邓：的确如此。只要你尊重肖邦，认清他在音乐中所表达的内容，你可以有自己的决定，甚至和乐谱指示相反，仍能殊途同归。但我必须强调，演奏者更动的比例必须非常谨慎。我常说肖邦和莫扎特，是个人意见与乐曲指示之间，比例绝不能失衡的作曲家。没有人能在莫扎特中加入非常极端的个人见解，还能把莫扎特演奏好，肖邦其实也是一样。毕竟，他的音乐相当自我中心，音乐尽是“我、我、我”。作曲家自我中心的人很多，但肖邦自我的程度，史上大概不见敌手。

焦：肖邦晚期作品更加自我中心，让人心醉又迷惑，乐曲更充满对位。您怎么解释这样的写作变化？

邓：我的感想是肖邦用这种方式，让音乐走入更精神性的领域，说出更复杂、更模棱两可、又更直指性灵的话。我认为这不只是因为他喜爱巴赫，而是感受到死亡已经不远。面对死亡是何其可怕的事，肖邦必须为自己找到安慰与救赎。对位写作，就是他寻找宗教慰藉的方法，在缜密笔法中看见天堂。以《幻想波兰舞曲》来说，这里面充满肖邦的呐喊与哭号，又有温暖深刻的宗教抒怀。肖邦写下罕见大胆的和声，创造极其强劲的张力，但所有力量又都是内发而非外放，让我们看到他的纤弱与勇敢，在病弱身体下强悍的精神意志。

焦：从钢琴家的角度，您如何看肖邦的历史地位？

邓：我认为肖邦和德彪西，是为钢琴音乐提出最大革新的作曲家，而德彪西则深受肖邦影响，可说是继承肖邦精神又提出独创见解的大师。肖邦的钢琴音乐完全是革命性的——他为钢琴找到属于这个乐器的独特声响，创造出前所未见的声音质感与美丽色彩，更深深开发踏瓣功能，赋予钢琴灵魂。简言之，肖邦为钢琴开启无限的表现可能。钢琴能哭能笑、能说话、能唱歌、能表达一切，这都得感谢他。

焦：您可否特别谈谈他的踏瓣指示？

邓：肖邦踏瓣能给予非常戏剧化的效果和色彩，也能将情感表达地清晰透彻。但演奏者应该了解这些踏瓣指示的意义，在面对不同钢琴和场地时适当调整。因为踏瓣不是开关，不是踩下或放开而已，中间有许多细微层次，是连肖邦都没办法写出来的！比方说半踏瓣、四分之一踏瓣、踩踏瓣的速度，甚至如何用指法做出踏瓣效果（finger pedal），以消除泛音或延迟特定音响，这都属于踏瓣的学问。演奏家必须娴熟这些技巧，但实际演奏时，又常得交给直觉与临场反应。踏瓣是最困难，却也最隐晦的技巧。在音乐会你通常会听到大家赞叹这人手指多快，强弱控制多好，却很难听到说这人踏瓣踩得多好。但这真的是钢琴演奏的灵魂，我希望大家能多钻研思考。

焦：说到踏瓣和钢琴性能，您用1848年的艾拉德钢琴，为波兰肖邦协会录制了一张肖邦《夜曲》专辑，那是我听过色彩最丰富的复古钢琴演奏了。请您谈谈演奏今昔钢琴的心得。

邓：肖邦一生都在探索钢琴的表现可能。我想他若知道今日钢琴能有如此丰富的音色与力度变化，他会相当开心。但这不是说以前的钢琴就没有优点。我觉得在复古钢琴上弹肖邦，音乐变得更纯粹，演奏更能发自内心，感觉像是没有任何人工添加物，有机的自然食品一般。当然为了要弹出我要的色彩，我真费了好一番功夫，在那架琴上调适琢磨啊！

焦：除了肖邦，您有特别喜欢的作曲家吗？

邓：我喜欢的作曲家随着时间而变。勃拉姆斯和舒伯特始终是我的最爱，勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》更是我最喜欢的协奏曲。我很爱肖邦，也常弹肖邦，然而我的好朋友都知道，我演奏起来最自在的，其实是法国音乐，包括弗雷、德彪西和拉威尔。我演奏法国音乐一点都不会紧张，感觉真像鱼在水中。

焦：为何如此？

邓：我想就文化上而言，在德彪西之前，没有一位西方作曲家如此东方。比方说《版画集》中的《塔》，或《意象集》中的《月落荒寺》与《金鱼》，全都有浓郁的东方情调，灵感也来自东方。当然德彪西常用五声音阶，但我觉得真正让我们和他觉得亲近的，是他纤细敏锐的感

受。这点非常亚洲。德彪西一方面喜爱精致小物、重视细节，一方面又重视意念而非现实，这都和亚洲美学接近。就我个人而言，由于越南和法国的关系，以及家母曾在巴黎音乐学院学习之故，法国音乐真也算是我的母语。

焦：那演奏什么会让您感到紧张？巴赫吗？

邓：其实还好。虽然我不常在演奏会中排巴赫作品，但我在家练琴，每天一定从巴赫开始。他的音乐理性严谨，需要高度专注，但仍然不会让我担心。真正折磨人的是浪漫派音乐。无论伴奏或主旋律，每一道声线，都是铸血酱肉。所有情感都必须掏心掏肺而且真诚流露，但又要有所控制，不能毫无思考。那像是演员要演哈姆雷特或李尔王，无论多么有经验，技巧多么精湛，每一场仍然都是严格挑战。所以演奏浪漫派音乐，无论曲目为何，我都会紧张。最让我紧张的，说不定正是肖邦，哈哈！

焦：但德彪西的音乐在演奏上仍然困难。可否请您为我们分析一下他的钢琴写作。

邓：钢琴从18世纪末到19世纪末，性能快速发展，面貌变化极大。在德彪西的时代，这个乐器已发展完备，力度对比、色彩变化、踏瓣效果和音量表现等都有很大的进步。德彪西的钢琴写作非常精致细腻，声部层次丰富，不只牵涉到复杂多变的踏瓣，更要求极其多样的触键技巧。若综合考量，他的作品绝对是数一数二的难曲。就钢琴音乐发展历程而言，我觉得德彪西最大的贡献，在于扩张了钢琴的“声响”概念，观点前无古人，效果神乎其技，声响不但立体，而且有各种面向。比方说《版画集》第一曲《塔》，乐曲中不只有声音的光影层次，还有空间的远近变化：一开始，我们像是远远看着这座来自东方世界的塔。随着旋律愈来愈紧凑明晰，宛如愈走愈近，塔上的雕刻纹路看得愈来愈清楚。接下来乐曲的第二主题则像塔下人群，视角从塔外慢慢进入塔中。声音一下子安静了，新的主题出现，简单朴素，在左手固定的节奏中吟唱，一如僧侣敲着木鱼诵经。就当我们已经习惯并陶醉于这两个新主题时，一个仰角，德彪西又回到开头旋律，再度把视线拉回室外，看着宝塔的庄严巍峨，最后又慢慢踱步离开，渐行渐远……没有作曲家之前有过这样的声响设计。同理，我们在著名的《沉没的教堂》，几乎可以听到一模一样的声响效果，从远至近又由近而远。不只是海中教堂升起，那些波浪来回，其实有远近之分，是立体而非平面或叙述的效果。

焦：德彪西即使在音乐里写了这样多，他的音乐本质上并不描述。

邓：的确，他的音乐虽然具有强烈的视觉效果，让人很容易联想到色彩与绘画，但一切都是透过象征，手法很抽象。他的标题只是引导，需要听众自己去想象。这也就是《前奏曲》虽然都有标题，却把标题放在曲末，一切都是暗示。比方说《版画集》第三曲《雨中庭园》，透过不同的乐曲织体，我们听到各种不同的雨：一开始是平常的雨，随着乐曲发展，雨势愈来愈强，更有突如其来的暴风。到了乐曲中段，突然变成毛毛细雨。我们看到乌云吹卷，逐渐起了变化，最后阳光划开雨景，天空出现壮丽彩虹。这都透过抽象却又具有鲜明视觉效果的音乐语言表现。但听众可以有非常不同的想象，比方说《前奏曲》第一册的《帆》，各种解释与想法都有，重点是音乐的效果与影响。这是需要听众自己走进的音乐。

焦：虽然谱上没有以文字描述，但德彪西给人的冲击实在强烈，而他所设想的效果其实也都写在音乐里，演奏者必须用心且忠实。

邓：很多人觉得德彪西听起来“轻飘飘”，就觉得演奏者可以非常自由地演奏，用很多理所当然的弹性速度。这是非常严重的错误。他的作品非常精确，演奏者也要严格遵守，否则音乐必然走样变形。踏瓣乱踩、速度过分自由的德彪西，其实只是偷懒而不负责任的演奏。

焦：您的法国曲目相当广泛，这是和巴什基洛夫学习的成果吗？

邓：其实算是我自己学的。不过，我因为住蒙特利尔，所以学习法文，也常常去巴黎。我和以前巴黎高等音乐学院的教授桑贡、蕾凤璞以及马卡洛夫等钢琴家都是好朋友。他们都是非常好的音乐家，我也常向他们请益法国音乐的演奏与诠释。

焦：我听过您的大师班，非常佩服您能完美运用法国和俄国学派的技法指导学生，对各种力道施展都能做精确示范。您如何融会贯通不同技法？

邓：这是我认为东方钢琴家的文化优势。对俄国或法国钢琴家，正因为生长于自己的学派之中，所以难以学习其他派别。就学习西方音乐而言，因为我们相对没有包袱，更利于深入不同学派并且互补有无。我以一个越南人，对各学派皆保持一定的冷静客观，自然能从中选择我所需要的技法来表现。俄国学派有很好的音色，讲究全身放松，但我不认

为所有段落都必须用全身力道来演奏。法国学派在手指功夫上颇见心得，“似珍珠的”演奏风格更要求音粒干净清晰。我钻研这两派但不局限于任何一派，视音乐的要求而选择最适当的表现方式。

焦：您的歌唱句法非常优美，真像是人声歌唱。我好奇您是否曾特别钻研歌者的乐句，或是这也得益自纳坦森的指导？

邓：我的确喜爱声乐，特别喜欢女中低音，但论及在钢琴上歌唱，那真要归功纳坦森。师母就是女高音，让他对于如何在钢琴上表现声乐句法特别有研究：他们仔细讨论歌者在处理换声区与转换共鸣腔之间的音色与音质变化，比较这些变化在乐句中出现的方式，再设计出适合钢琴表现的音色运用。只要能掌握如此秘诀，自然能将打击乐性质的钢琴表现出宛如人声的歌唱句法。我很感谢纳坦森教授的倾囊相授。

焦：我听旧日俄国钢琴家演奏，总觉得有种特殊的歌唱特质，和西欧不太一样。

邓：你会感觉到不同，那是因为传统俄式歌唱句法偏好渐弱（diminuendo），而不完全是意大利美声唱法的拱型乐句。毕竟钢琴音量增强时，声音常会变得粗糙，听起来会愈来愈像打击乐器。若是先让音量尽速达到最高点，再逐渐减弱，如此句法就能避开这个问题，更能表现钢琴这个乐器的歌唱美感。拉赫玛尼诺夫和霍洛维兹的演奏，大概是如此弹法最好的典范了。

焦：不过您的歌唱有很多种层次，可否请更具体地分析在钢琴上唱歌的学问？

邓：让我从歌唱本身谈起。首先就像肖邦所说，演奏者自己要会唱。不是说要当专业歌手，而是要体会声乐线条和气息运送，关键在如何用气。钢琴家也可以从为歌手伴奏中学习，知道旋律与呼吸之间的配合。先熟悉声乐，才能进一步讨论如何在钢琴上重现声乐特色。一般声乐可分成歌剧演唱、歌曲演唱、合唱三种。歌剧演唱重视声音的饱满丰富，声音振动与共鸣要足，维持线条比清楚唱出字句要重要。歌曲则重视字句，演唱不需要那么多振动，要歌唱但也要像说话，元音子音都要清楚。同理，若要在钢琴上表现歌剧唱法，像肖邦协奏曲里的诸多大型歌唱句，如能善用身体重力，放松地将上半身的重量透过触键灌注，再配合踏瓣，就会形成共鸣丰厚的琴音。如要表现歌曲唱法，许多声响连结就必须以手指踏瓣处理，确实把语气和“字句”弹出来。像舒伯特《A

大调钢琴奏鸣曲》（D 664）的第二乐章开头，就可用这种方式。至于合唱，那是介于管弦乐与人声之间的效果，但还是有歌唱的独特韵味。肖邦《c小调夜曲》（Op. 48-1）中段，那如同圣咏一般的旋律，就适合以合唱方式处理。

焦：不过，为何有些演奏，听得出来钢琴家想唱歌，感觉却很别扭？

邓：问题可能在于演奏者没有好好分析音乐，忽略旋律中的和声因素。每个旋律都有其“重点音”，那是句子的张力归属。若能以和声判断出重点音为何，考量从属音与重点音之间的趋向关系，加上节奏、句子方向以及音符群组归属等面向，就一定能表现出自然的歌唱。总之，演奏者必须知道乐句张力在何处，以及声响张弛之间的关系。这其实相当物理性，掌握原则并不难。

焦：近二十年来，亚洲音乐家已成国际比赛霸主。这能呼应您所说，东方人在西方音乐学习上，真的具有优势？

邓：我只能说我们本来就有属于我们的长处。亚洲国家虽然彼此差别很大，但都有深厚历史。这或许使得亚洲人格外敏锐，心思很细。此外，东方语言不是拼音语言，而是音调语言。像普通话有四（五）声，越南语有六声，闽南语有八声，同一音不同声就是不同意义，让我们对旋律更敏感。然而我们虽对横向旋律有较佳表现，对于纵向和声感受却较不足。因此若能发挥所长并加强不足，学习杰出的技巧，东方音乐家自然能出类拔粹。证诸历史，所有文化皆因交流而成长，因自满而衰亡。文化愈是深厚，愈能在传统之外寻求新的灵感。东方对西方的了解远比西方对东方来得多，如能深入自己的文化并谦虚学习，我相信我们能更深刻地表现西方音乐。

焦：但卖弄东方风情，哗众取宠的演奏艺人和作曲家，很不幸地也大行其道。您怎么看待这种现象？

邓：我觉得某些例子是这些人的教育背景使然：他们只把音乐当成娱乐与商品，而非艺术。但认真的亚洲艺术家仍不在少数。只要能保持耐心，追求深刻艺术而非舞台掌声，东方音乐家定能得到世人的喜爱与敬重。

焦：您有没有喜爱的钢琴家？

邓：我欣赏的钢琴家大多都作古了。在现今钢琴家中，我最欣赏的大概是鲁普和索科洛夫。这两位都有很深刻的音乐，索科洛夫更是整个人都在音乐里，演奏具有吉列尔斯和里赫特的力道和气魄。他以前在圣彼得堡音乐学院教了好一阵子，后来辞职了，原因是："我听到一个错误，那是个错误。可是我当教授，听了同样的错误成百上千遍之后，我就开始习惯那个错误了！这怎么行！"

焦：这真是一个妙例子。说到教学，您如何看现在和以前的音乐学习？

邓：我成长的时候，音乐学习的问题是信息太少，但现在我觉得问题反而是信息太多。通过网络下载和YouTube，大家可以听到看到太多，但这像是身在热带雨林却没有好的指引，最后只会失去方向。因此仔细思辨绝对重要，任何信息都不能取代扎实学习，这才可能形成真的知识与能力。

焦：您常回越南演奏吗？

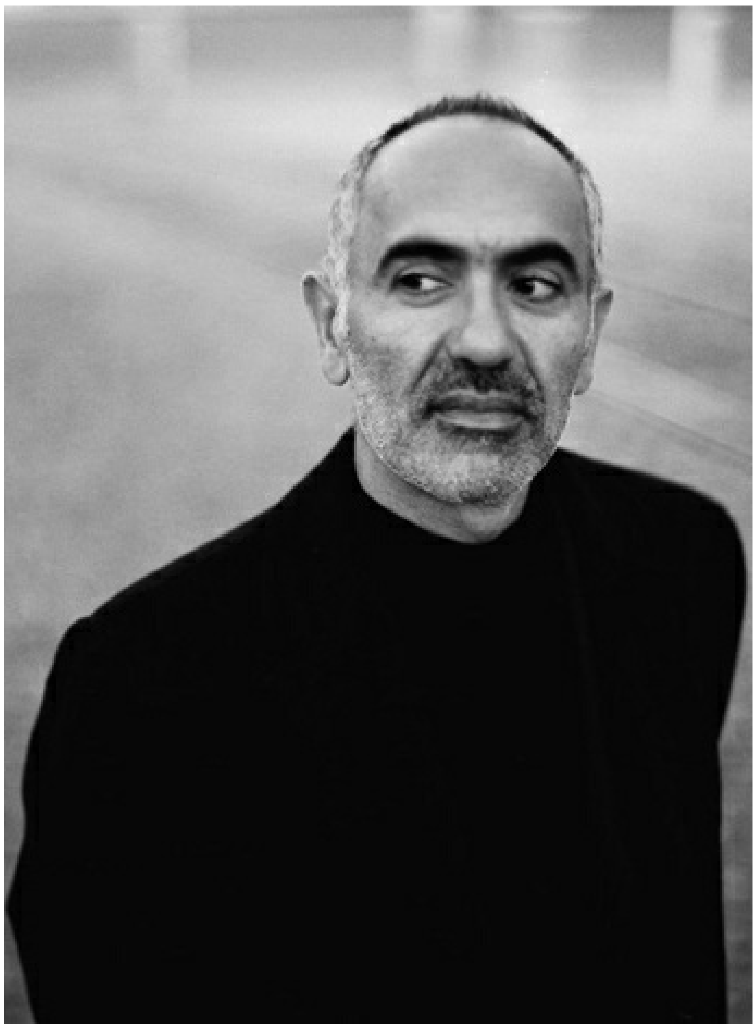
邓：几乎每年都回去！现在越南的音乐水平大有提升，我也愿意多回去演奏。能看到祖国不断进步，是我最欣慰的事，虽然场地和钢琴仍是问题。你知道吗，我有一个浪漫想法，就是设计一种活动篷车，既能载着钢琴到处走，车子打开来又可以变成一个小舞台，让我不用担心钢琴和场地，我也可以从北到南，好好看看我的国家。

焦：您有这样的心愿真是令人感动！最后我想请教一个私人问题：您离开苏联后先到日本。日本爱乐者对您非常推崇，爱戴直到今日。我很好奇您为何不选择留在日本，反而又去了加拿大？

邓：唉，正是日本爱乐者对我太好，我才必须离开啊！若想测试一个人，那就给他掌声和权力，但通常人都禁不起测试。你看政治人物就知道了。日本乐迷很爱我，爱到我就算音乐会没弹好，他们也大声鼓掌，和我弹好的时候一样。我害怕自己会在掌声里怠惰，所以只能选择离开——这得感谢雅子妃和她父亲的帮忙，让我到了加拿大，一个相对来说没太多人认识我的地方。我活过三餐不济的战乱岁月，捱过真正的苦日子，因此我对现在所有的一切都很满足。我没有心力追名逐利，那也从不在我的考量，我很可以安静过日子。我没有什么鸿鹄之志，此生只想单纯做一件事，就是把钢琴弹好。如果有人喜欢我的演奏，从中得到感动与喜悦，那就是我最快乐的事了。

艾尔巴夏

Abdel Rahman El Bacha，1958—



1958年10月23日出生于黎巴嫩首府贝鲁特，成长于音乐家庭的艾尔巴夏自幼便展现极高天分，9岁和莎琪桑（Zvart Sarkissian）学习钢琴，隔年即和乐团合作演出。他16岁至巴黎高等音乐学院学习，得到钢琴、室内乐、和声、对位四项一等奖。1978年他以19岁之龄荣获伊丽莎白大赛冠军，从此开展国际演出。艾尔巴夏技巧精湛，曾录制巴赫两册《前奏曲与赋格》、贝多芬钢琴奏鸣曲与肖邦钢琴作品全集、拉威尔钢琴独

奏与协奏全集、普罗科菲耶夫钢琴协奏曲全集等精彩录音，获得诸多唱片大奖。他也是卓然有成的作曲家，目前定居布鲁塞尔。

关键字：中东传统音乐 俄国音乐 西班牙 拉威尔（风格、诠释） 桑贡（技巧、教学） 伊丽莎白大赛（1978年） 作曲 普罗科菲耶夫（风格、诠释、演奏） 肖邦（全集计划、晚期作品、对位、《大提琴与钢琴奏鸣曲》、即兴感和贝多芬的关系） 贝多芬（诠释） 巴赫（风格、诠释） 古典音乐里的中东影响 歧视 中东文化与美学 文明冲突 伊斯兰 诠释者的任务 音乐的意义

访谈时间、地点：2018年5月，布鲁塞尔

焦元溥（以下简称“焦”）：我知道您成长在非常有趣的音乐家庭：令尊是娴熟西方古典音乐的作曲家，令堂则是著名的中东传统音乐与流行乐歌手。

艾尔巴夏（以下简称“艾”）：他们在各自的领域都是佼佼者，我可说出生在音乐水平极高的环境。我很小的时候就对音乐很感兴趣，各种音乐皆然。古典音乐、中东传统音乐与流行音乐对我而言并没有高下之分，其中各有杰出与平凡的创作，只要是杰作我都欣赏。以古典音乐来说，家父收藏了很多唱片，包括从苏联带回来的歌剧录音，78转和LP都有，更有许多乐谱。我能在家对着乐谱听斯特拉文斯基、里姆斯基——科萨科夫、贝多芬的歌剧与交响乐，学得很快。贝鲁特以前也就有不错的艺术环境，1955年成立的巴贝克国际艺术节（Baalbeck International Festival）总有精彩演出，里赫特、罗斯特洛波维奇、卡拉扬等都来过。

焦：您何时决定要成为音乐家？我知道您数学也很好，是否也考虑过音乐以外的人生方向？

艾：我虽然喜爱数学，但音乐永远是首要。我在十三四岁就展现出过人天赋，老师和父亲都注意到我的音乐程度很高，但家父其实不希望我走音乐的路。他觉得这是很辛苦的人生，成家立业都难，钢琴家的竞争尤其激烈，要有机运才能出头。但他也没有阻止我，仍然给我机会让我到巴黎学习。虽然在他的想象中，我得到学位后就该回到黎巴嫩，找份稳定工作，偶尔开音乐会就好——当然，这不是我对自己的想象，但我必须证明我有能力实现抱负才行。倒是家母总是支持我做自己想做的事。她有非常好的耳朵，很早就能分辨出我的演奏和他人的不同。

焦：对中东世界而言，古典音乐中哪些作品比较接近你们的个性？

艾：首先是俄国音乐。这是强大、敏感、热情，感性多过理性的音乐。并不是说俄国音乐不理性，而是理性不是最重要的元素。这和中东民风很接近。柴科夫斯基《悲怆交响曲》和拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，一向是黎巴嫩最受欢迎的作品。再来就是西班牙音乐。这当然有历史因素在其中，因为西班牙曾受穆斯林统治约七百五十年。西班牙音乐的即兴和歌唱，方式与阿拉伯音乐很相近，甚至行为模式也像，音乐满是自豪、爱与激情。相较于此，法国音乐就比较冷，中东人普遍而言比较不理解。

焦：您也不理解吗？

艾：是的。我小时候对俄国音乐很有好感，对德奥作品也很能理解，但始终不了解法国音乐。虽然我的老师在巴黎学习，也教我弹拉威尔《水戏》和德彪西《为钢琴而作》组曲，我还是不很懂。既然如此，我就决定也到巴黎学，补强在法国音乐上的知识。我必须说这真是正确的决定，特别是和声与对位课，让我彻底认识法国音乐，更爱上拉威尔。在巴黎居住，也让我熟悉法国人的行为模式，进而了解他们的音乐表现。

焦：您录制了拉威尔钢琴独奏与协奏曲全集，成果相当杰出，可否跟我们分享您对拉威尔的研究心得？

艾：在和声课上，老师曾特别分析德彪西、拉威尔、弗雷的风格，给我们高音旋律要学生以这三家风格做和声写作，因此我真的学到很多。但直到今日，弗雷的钢琴独奏作品仍然和我不亲，我喜爱的是他的室内乐、歌曲和《安魂曲》，德彪西我也比较爱他的歌曲和管弦乐。拉威尔让我着迷之处，在于他极其精练的笔法，作品是声响、和声、情绪、形式的完美结合，还有无可比拟的配器法。德彪西想做真正的法国音乐；拉威尔当然也是法国，但他不只有法国，还有很强的巴斯克元素与古典精神，甚至用到阿拉伯与希腊调式。不过他的个性有一点很特别，就是他对什么感受愈深，就愈把它藏起来。有人会觉得他的音乐冷，但实际上并非如此。

焦：因此如何妥当表现拉威尔作品中的情感，就至为关键。以弹性速度而言，您认为他就是不希望有弹性速度，还是因为当时的演奏家常多用弹性速度，他才刻意严格要求演奏者不要用弹性速度？

艾：我认为是后者。拉威尔的作品充满感情，但并不浪漫。在20世纪之交，钢琴家都以相当浪漫的方式演奏，但这不是他的风格。拉威尔若想说什么，多半是暗示；真要明说，他会说得非常精确，谱上写明一切，每个音都恰如其分。演奏者要发挥自己最大的才能来实现他的指示，而不是自顾自地浪漫演奏。面对于如此细腻精算的大师，我们要忠实，更该把自己放低，不要以为自己比拉威尔更懂他的作品。

焦：谈到生活环境与作曲家，您现在住布鲁塞尔，这可曾让您更接近弗兰克等比利时作曲家？

艾：其实没有，哈哈。弗兰克当然是好作曲家，他的和声属于19世纪后期的试验，想要扩张传统和声的范围。比利时后来的勒克和戎冈（Joseph Jongen，1873—1953）也是走这个路线，或许真有什么地域性的影响，但这样的和声语法对我来说并不自然。就扩张传统和声而言，手法最成功的，或许是拉赫玛尼诺夫，可惜大家多半看不到这点。

焦：您在巴黎和赫赫有名的桑贡学习。和您之前的学习相比，他是否改造了您的钢琴技巧？

艾：我是他很特别的学生。我在开始学琴的时候，就很自然地运用整个身体，演奏不同作曲家会用不同的施力方式。我在贝鲁特的老师（莎琪桑）为了发展我的手指能力，反而需要限制我运用身体其他部位。对我而言，她是对的，而我也没有变成传统法式那种重心完全在手指的演奏。当我到桑贡班上，他很惊讶地发现，我的演奏方式简直就是他的教材，可以当其他学生的模范。才和他上了两堂课，桑贡就说他不需要教我技巧了，但我们可以讨论音乐。这也切合我的需要，因为我在音乐上还有好多要发展探索。

焦：桑贡在音乐上如何指导您？

艾：桑贡要求忠于乐谱，学生必须弹得非常准确：渐强记号如果从第二个音开始，就不能从第一个音开始大声；强和弱之间如果没有标示其他术语，那就维持强奏，在弱奏记号出现时突然小声。如此要求是极端了些，但也训练我们严谨判读所有指示。此外，他希望演奏如同说故事，不能失去即兴感，也要设计戏剧效果，让观众期待故事结果。演奏要呈现不同演员与不同表达，又必须以逻辑整合出具信服力的诠释。这对钢琴家格外重要，因为舞台上常只有一人唱独角戏，必须想办法让观众聚焦在自己身上。桑贡对我很有期待。在我之前他虽然已有贝洛夫等

著名学生，但还没有人得到著名大赛冠军。他给了我很多关于比赛的建议，包括如何赢得评审注意，虽然那不是我的风格——对我而言，音乐应该自然发生，为人生带来快乐，而非旨在成功事业。

焦：您最后也果然在伊丽莎白大赛得到冠军，还得到“评审一致通过获得首奖”这样的荣誉。

艾：我在巴黎高等毕业后，家父本来希望我能马上回黎巴嫩，但贝鲁特已陷入内战，留在欧洲比较妥当，我也借此准备比赛。一如我刚刚说的，我必须向父亲证明我的能力，首奖自然成为我的梦想。我全力以赴，虽然我也知道我可以是很好的音乐家但没有任何奖项。比赛夺冠对我意义非凡：这是我个人的荣誉，让我有开展事业的信心，也是我家庭教育的荣誉，以及黎巴嫩与中东世界的荣誉——这是第一次有来自中东世界的音乐家，在著名国际大赛上夺冠。对受苦于内战的黎巴嫩而言，这是很大的鼓励。

焦：您那时本来已经进入巴黎高等音乐学院的高级班，桑贡却要您自己发展，不需要在学校学了。

艾：桑贡知道我有作曲能力，看过我的作品后也给予很多鼓励。我想他看出我那时需要从自己内部发展，而不是持续借助外力。

焦：您最近出版了自己钢琴独奏作品的录音，曲风相当清新可喜。可否谈谈您的创作？

艾：家父是很优秀的作曲家，耳濡目染之下，我从小也想作曲，也被家人鼓励作曲，只是后来我发现我从演奏、诠释中得到的快乐，和创作不分轩轾。我对创作没有什么大志，只是单纯地把我内心浮现的乐思，经过组织后写下来。我觉得诠释者都该尝试作曲。不一定要发表，而是体会如何以有限的记号表达思考，又如何提出具逻辑性的乐念。我常听到很多演奏虽有不少精彩想法，但想法并不连贯，发展也不合理。如果能自己写些作品，学习以作曲家的角度看乐曲，相信会有很大帮助。自己写几次，再看别人作品，也能知道乐曲中哪些是重点，哪些只是装饰，也就不会在细枝末节上打转。

焦：不过那时您已经准备好迎接演奏生涯了吗？毕竟您才19岁而已。

艾：我那时只有五六首协奏曲，所以每年我都会给自己两段时间准备新协奏曲和独奏会。我很早就知道我学得很快，能维持大量曲目，后来也的确演奏了极多作品，不过现在我只演奏我爱的音乐。我得奖后马上有不少录音邀约，但我都拒绝了，过了三年我才觉得准备好。

焦：您的第一张录音是普罗科菲耶夫最早的四部作品：《第一钢琴奏鸣曲》（Op. 1）、《四首练习曲》（Op. 2）、《四首作品》（Op. 3）、《四首作品》（Op. 4）以及《a小调稍快板》与《D大调诙谐曲》两首短曲，出版后立即得到唱片大奖。以今天的眼光来看，这仍是水平极高，选曲也极为独特的专辑。当初怎么会有这样的想法？

艾：作为第一张录音，我给世界的音乐名片，我当然戒慎恐惧。普罗科菲耶夫早期作品技巧非常艰难，可以让我好好发挥，而我也很肯定自己在风格上不会出错。桑贡就和我说“没有人能批评你的普罗科菲耶夫”。我在伊丽莎白大赛决赛弹他的《第二钢琴协奏曲》，连马卡洛夫都来恭喜我，称赞那是“以我们应该演奏的方式演奏”。这让我很安心，因为普罗科菲耶夫的确是我最爱的作曲家之一。既然这是最爱，我想尽可能探索他所有的作品，主流与非主流。我必须说，他实在有太多精彩但很少演奏的乐曲，因此这张录音既和世界介绍钢琴界的新面孔，也介绍新曲目，无论如何会有价值。

焦：为什么普罗科菲耶夫这么吸引您？

艾：我觉得普罗科菲耶夫是永远的青年，音乐洋溢着青春的自由，心理上是带着微笑的革命者，充满能量以及对未来的信心，音乐非常健康。莫扎特和肖邦对我来说相当中性，普罗科菲耶夫则是成熟男人的阳刚，对男孩时期的我很有吸引力，现在我仍深深喜爱。此外，他的音乐都言之有物。以《第二钢琴协奏曲》来说，技巧极其困难，但不是为了困难而困难，而是以困难带出更多表现。肖邦也是如此，愈难的作品，带出的情感就愈丰富，绝非仅是技巧展示。

焦：您最近又录了一张普罗科菲耶夫早期作品，即使在最大声的强奏，都能保持音色与音质的美好。这实在很不容易。

艾：我天生会避免难听的声音，绝对不砸钢琴。我小时候听贝多芬交响曲，在最大声的段落，声音有厚度而不暴力，仍然很美。这给我很大的启发。我以前也学过小提琴，音色和歌唱性对我始终很重要。我认为音乐演奏要能为耳朵带来喜悦与快乐，声音应该要美好，而这不意味

就必须限缩表现力。肖邦的音乐里也可找到相当暴力的表达，但他始终要求优美的音色，讨厌学生把强奏“弹得像狗叫”。攻击性、挑衅的音乐，一样能用美好声音表现，关键在于找到结合两者的方法。

焦：您怎么看普罗科菲耶夫自己的钢琴演奏录音？

艾：他录音时更是作曲家而非钢琴家，我觉得那些录音没有展现他作为钢琴家的最高水平，《第三钢琴协奏曲》也可感受到他的紧张。但即使如此，我们仍可欣赏他的演奏能力以及抒情特质，更重要的是没有什么敲击声响，在小品中有纯粹精练、品位极高的表现。如果他专心演奏，应能和拉赫玛尼诺夫一样，成为伟大钢琴家。

焦：如此演奏和里赫特——他后来偏爱的诠释者，其实相当不同。您怎么看这种变化？

艾：里赫特当然是令人尊敬的钢琴家，但他的普罗科菲耶夫并不令我着迷。他的演奏偏向垂直面，而我更偏好水平面的延展。但无论如何，他是当时苏联最重要的钢琴家，能为普罗科菲耶夫的作品带来能见度。我觉得这至少显示普罗科菲耶夫的作品能以不同美学表现，不是他的苏联时期作品就只能以里赫特的方式演奏。

焦：您有最喜爱的钢琴家吗？

艾：在我成长时期，我最喜爱利帕蒂和波里尼，经常听他们的录音。不过后来我了解，如果要找到自己的声音，脑子里就不能都是别人的声音。

焦：您对肖邦的深入研究也有目共睹，录制了他所有的钢琴作品，包括独奏、协奏、重奏、伴奏，独奏部分还照创作年代录制发行。我好奇的，是您现在对肖邦的看法，对照全集计划开始之时，是否有所改变？

艾：我在进行计划前，已经演奏过很多肖邦，包括许多最后期的创作，因此我知道肖邦创作的方向。当我录制他早期作品，包括7岁的波兰舞曲，我心里想的是如何从这个开始往最后的方向走，让全集呈现整合式的观点，而不只是又一张年轻肖邦作品集。就像导演如果知道电影结尾是什么样子，那他拍第一个镜头的时候，一定会有所不同。至于现在，我想我的肖邦变得更自然也更自由，但方向和录音中的演奏相比，

并没有改变太多。

焦：那么对您而言，肖邦最晚期的作品，呈现的是怎样的世界？

艾：我以前的确不很理解，但当我把《船歌》《幻想波兰舞曲》《三首玛祖卡》（Op. 59）和《两首夜曲》（Op. 62）等放在一起，就会看出肖邦和别人都不同之处。此时的肖邦，精神境界接近佛教：虽然音乐里有很多爱和忏悔，但更多的是冥想，逐渐离开这个世界。他经历了深沉、巨大的忧伤，又能从忧伤中升华，自苦痛中绽放光芒。《船歌》不只有意大利阳光，还有精神性的照耀。这些作品说的话比较模糊暧昧，但很有深意，展现的不只是细腻精练，也不只是高贵心灵，更有意在言外，只能透过感受而非智力理解的东西。就像他的圆舞曲和玛祖卡不只是圆舞曲和玛祖卡，而是诗和人生哲学。学会处理其节奏，了解创作的文化背景，都还不足以诠释。

焦：您怎么看肖邦后期愈来愈对位化的写作方式？

艾：我想肖邦写到30岁，大概觉得美好的旋律与和声，对他实在太简单了。如果要为作品带入更丰富的内容，只有靠对位法。贝多芬也是这样，虽然方式不同。肖邦对巴赫作品非常熟悉，他的《第一钢琴奏鸣曲》的第一主题，就像从巴赫作品而来。但肖邦的对位之所以特别，在于是心灵启发而非思考设计出的对位，对位对得浑然天成。《B大调夜曲》（Op. 62-1）在结尾之前，肖邦写出三段各自独立又互为对位的美丽旋律，巴赫也没有写出这种美。第四号《叙事曲》是诸多不同线条的神奇交织，美妙到难以置信。它的尾奏也是由三段独立旋律组合而成，真的不该演奏过快，才能呈现它惊人的美。

焦：我同意肖邦的对位，一般而言都写得福至心灵，但我很好奇您怎么看他在大提琴与钢琴奏鸣曲中的对位写作？这似乎难以用“自然”来形容。

艾：我懂你的意思。肖邦很爱大提琴，他也常写大提琴——他的钢琴曲，许多左手声部就是大提琴。这首奏鸣曲的问题，不在钢琴与大提琴的搭配，而在要处理两把大提琴，左手和大提琴！这当然很困难。此外，肖邦创作时的心境很纠结。他充满感情，但这感情已不再和人生连结，所受的苦让他已超脱至另一境界。反映在音乐写作，就是既有的和声规律对他造成限制，传统“主和弦到属和弦，属和弦到主和弦”的章法已不能充分表现他想说的话。这又是为朋友写的作品，要有一定的演奏

效果，不能只是自说自话。第四乐章以g小调开始，半音化的下降音型代表哭泣，但为了效果，结尾又必须要正向。当乐曲转入G大调，真的不是非常自然的写作。话虽如此，这仍是深刻优美的创作，第二乐章诙谐曲的中段，肖邦实在写出无人可及的美。

焦：肖邦的作品笔法严谨，演奏又需要即兴感，您处理的秘诀何在？

艾：肖邦作品有长句和短句，我的作法是长句维持稳定，但短句之间可以有速度弹性。只要不背离肖邦的风格，他仍然允许演奏者表现相当的自由。

焦：您也录制了贝多芬钢琴奏鸣曲全集，还录了两次，我很好奇您怎么看肖邦和贝多芬之间的关系？我愈看这两人作品，就愈能在肖邦身上看到贝多芬，即使肖邦自己没怎么多说。

艾：肖邦绝对很了解贝多芬。他18岁的时候听到《大公三重奏》，在信里说他“没有听过这么伟大的作品”。之后他虽然几乎不提贝多芬，但显然还在研究，至少他教学生演奏他的《第十二钢琴奏鸣曲》。肖邦是心理非常复杂的人。我认为他喜欢内在感受和他相似，但表现上又截然不同的作曲家。这像是他可能的另一面，于是这成为理想或目标，但他又没有朝这样的理想与目标迈进。和很多人想的相反，我觉得肖邦更接近贝多芬和舒曼，而非巴赫与莫扎特。正是因为他接近贝多芬和舒曼，所以他不多说，怕别人看出自己的秘密。对于巴赫和莫扎特，他倒是可以放心说。肖邦和贝多芬有相似的健康问题；贝多芬也有肺结核。我3岁的时候也得过，前几年还有后遗症。肺结核会带来头痛，那会给人生带来非常不同的感受。不只有相同的疾病，他们在艺术上都非常革命性，也是敏感且不断和环境对抗的人，因此他们若有相似的音乐想法，这一点都不怪。肖邦很多地方写得像贝多芬，贝多芬也有地方像肖邦，《槌子钢琴奏鸣曲》的第三乐章就很像肖邦，而且是最高贵的肖邦。或许，这也是我爱贝多芬和肖邦一样多的原因。

焦：贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲中，哪些对您特别难以理解？我们演奏贝多芬该注意什么？

艾：除了第二十八号，我没有遇到理解上的困难。对我而言他的奏鸣曲并不抽象，而是纯粹的音乐。我觉得需要注意的，是一般人所谓贝多芬创作三时期的说法。大致上确有如此分期，但他的第一时期也有冥

想与哲思，第二也有敏感与柔情，第三也有英雄气概与简洁明朗，并非每时期仅有一种特质。贝多芬的丰富与深刻，从一开始就在那里了。我非常喜爱作品30（第六、七、八号小提琴与钢琴奏鸣曲）和作品31（第十六、十七、十八号钢琴奏鸣曲）这两组，是充满能量但又非常深刻的创作。

焦：说到纯粹的音乐，您另一个投入甚深的领域是巴赫，可否也谈谈他？我尤其好奇，对您而言，什么才是好的巴赫诠释？

艾：巴赫谱上给的演奏信息很少，等于给了很多自由，但这是有毒的礼物。如果你不能被这音乐启发，那演奏一定会很无聊。如你所言，这是纯粹的音乐，在表现所有个人想法之前，必须先呈现“音乐”的音乐。面对这样的纯粹完美，演奏者需要的，只是音乐性与自然，并且避免极端。巴赫的音乐是协调之美，必须在中间，快慢都有节制：每个音都要清楚，不能过快，但也不能一味放慢，即使是萨拉邦德舞曲。演奏巴赫节奏要稳，但不能僵硬；可以有弹性速度，但也不能过度。不只是外在要平衡，心理上更要平衡。演奏巴赫，愈行中庸之道，就愈能深刻，走得愈远。他的音乐和信仰有关，但更和爱与生活有关，是相当精神性的作品。你必须能体会“受苦”，方能深入巴赫的精髓。这不只有《圣经》中神的受苦，也有巴赫来自生活的受苦。

焦：您怎么看演奏巴赫作品的装饰音运用？我们应当用什么方式表现巴赫？

艾：巴赫作品的装饰音和乐器有关，也和音乐类型有关，是对于该类音乐的感受，比方说是法国风格或西班牙风格。阿拉伯音乐里和声变化并不丰富，因此演奏演唱者借由装饰音来补足表达。如此道理也可用在巴赫作品：即使这是和声丰富的创作，但装饰音的不同，可以带来和声所未呈现的不同韵味。然而，没人知道在巴洛克时代人们究竟如何演奏，而我们演奏巴洛克，也不该离开我们的时代。巴赫的美不只纯粹，更呈现深刻的人性，这是超越时代也属于所有时代的音乐。演奏者可以在巴赫音乐中做任何想做的，前提是要真诚且深刻。当然，如果你诚心进入巴赫的音乐，我也很难想象会把它表现得浮夸浅薄。

焦：对于我等并非来自中东文化的爱乐者，可能多少只能从arabesque（意为“阿拉伯风格曲”）这样的作品中感受中东风格（或伪中东风格）的旋律缭绕美感。当您欣赏西方古典音乐作品，应当能感受到更多来自中东的影响吧？

艾：的确，西方和中东世界，历史上非常接近，文化上的影响互通也很深。完全是这一百多年来的政治因素，才让人觉得距离遥远。我熟悉中东文化，阿拉伯语是我的母语，但我也在巴黎学习，在欧洲居住生活，因此我很容易能感受到两者之间的关系。比方说莫扎特《土耳其进行曲》的第一主题音型，在阿拉伯音乐也存在于知名曲子，虽然我不认为两者有模仿关系。《春之祭》的原始洪荒氛围，我能联结到中东音乐，《牧神午后前奏曲》里也有阿拉伯风格花纹旋律。虽然斯特拉文斯基和德彪西谱曲时可能没有想到中东文化，但这自然就在他们的音乐里，因为中东文化本来也就在法国与俄国。当然，欣赏拉威尔《舍赫拉查德》（*Shéhérazade*）和里姆斯基——科萨科夫《天方夜谭》（*Scheherazade*，Op. 35）如此中东主题作品，看他们对阿拉伯世界的想象，我也觉得很有乐趣。基本上到勋伯格的十二音列之前，我都能在西方音乐中找到许多和中东音乐的联结。

焦：那巴托克呢？他透过民歌收集整理出很多心得，包括指出罗马尼亚民俗音乐深受阿拉伯音乐影响，您能从他的作品中感受到吗？

埃：这很有趣。我演奏了不少巴托克作品，很佩服他充满智力思考的作曲手法，但我没有办法从他的作品里找到中东音乐的感觉。我想这或许也证明了，他的乐曲不是直接引用民俗素材，而是将素材转化后，以自己的方式谱出作品。

焦：以往许多来自东亚的古典音乐家，在西方都曾面对过歧视与质疑。在您开展演奏事业之初，您的中东背景是否对您形成阻力？

艾：说实话，的确有。文化与种族是问题，再加上昔日黎巴嫩长年战争，政治上也令人惧怕与怀疑，认为这个地方不可能和古典音乐有关。以前有位小提琴家，在我的音乐会前不屑地说，“让我们看看这个黎巴嫩人能弹出怎样的拉赫玛尼诺夫！”——还好音乐会后他改变了观点，但很多人依然受偏见影响，无论我的演奏是何水平。身为黎巴嫩人，我的确无法像德国、法国、俄国人一样，宣称许多作品是“母语”。但我有天分，严肃对待音乐，更努力实践乐谱，没有人能说我不认真，而我很早就学习古典音乐，和它一起成长。从小学习相当重要。如果某人才学了发音，就到黎巴嫩来唱阿拉伯文歌，大家听了会笑的。古典音乐也是如此，重点是趁早钻研。就像欧洲人在黎巴嫩长大，一样能说地道的阿拉伯文，黎巴嫩出身的音乐家，一样能演奏地道的古典音乐作品。

焦：很遗憾，如此偏见到现在多少还在，而我很佩服您仍然挣得一片天。

艾：我知道很多人对我没兴趣——对一个演奏古典音乐的阿拉伯人没兴趣。我年轻时很多人为我叫屈，“如果你都不能有演奏事业，那谁还能呢？”但我必须说，我很满意我的人生。我虽然没有最辉煌的演奏事业，不是古典音乐中的明星，但我还是有不错的事业，有够多但不过多的音乐会。也因如此，我能有正常的生活，能花时间陪家人，当个好父亲。

焦：您能在古典音乐中看到以中东文化诠释的面向吗？或说您会试图把中东美学带入您的音乐诠释？

艾：我用另一个方式回答你的问题：音乐演出是诠释者与作品的孩子，孩子不只像爸爸，也会像妈妈。只要用心真诚，就会得到美好的孩子。每个人都有独一无二的个性，必须真实，否则无法创造艺术。作曲家的个性，使他们创造出属于永恒的音乐，但如此音乐被创造出来后，也就属于所有人，大家都可以有共鸣。肖邦可以演奏他的作品，但别人演奏肖邦若和肖邦弹得一样，那就失去意义了。我忠于作品，但我也知道自己的个性，要在演奏中展现自己的真实性，而这必然会带进我的文化与历史背景。我不会刻意用中东文化去解释西方音乐——一旦刻意，这就不会真实。但我若真的感受到什么，和我中东文化的那一面起共鸣，我也不会隐藏。

焦：由于在台湾学习时缺少相关课程，我在弗莱彻学院（Fletcher School）的时候特别修了两堂和中东政治与文化有关的课，这才惊讶也惭愧地发现，我之前对此不只无知，种种预设也非事实。比方说基督教在中东并非异类。19世纪阿拉伯语辞典的主编艾尔——布斯塔尼（Butrus al-Bustani，1819—1883），当时最有知识、最受尊崇的文化人，就来自基督教家庭。很可惜现在由于政治因素，世人对伊斯兰与中东文化的了解仍然充满错误，甚至认为伊斯兰与西方本质上存在文明冲突。相信您对此一定也很有感触。

艾：正如你所说，如果真有文明冲突，那过去为何大家可以相处和睦？但我也必须说，即使在伊斯兰世界，很多人对伊斯兰教的了解也非常有限。黎巴嫩在此尤其特殊，国家不大，以前竟有十八个不同宗教团体，十二个来自基督教，四个来自伊斯兰，加上犹太教。在如此环境下成长，黎巴嫩人特别能了解不同宗教教义。在黎巴嫩的基督徒，对伊斯

兰的了解，远胜过在法国的基督徒。许多西方世界的人，对伊斯兰抱着既定但错误的观点，不肯接受事实，也不愿听不同的声音。只要看看多少人不知道“阿拉”和犹太教的“耶和华”、基督教的“上帝”，全是同一位就知道了：“阿拉”是阿拉伯文的“那位神”（the God），并不是另一个神的名字。但不要说基督徒，许多穆斯林也不知道，然后彼此仇视。如果想要避免如此难堪的愚蠢，那不只对宗教，对任何事物我们都必须保持开放，切莫自满，绝对不要以为自己知道一切，更要永远学习。如果可以，多学不同语言，会是非常好的方法。所幸艺术是最好的共通语言，我们可以充分表现思想与感情，以心灵而非文字沟通。

焦：非常感谢您分享了这么多。您来自中东而优游于各种音乐，是音乐艺术中的自在旅人，最后可否谈谈您的旅行感想？

艾：要当好的诠释者，对作品必须有实践能力和爱好。如果只是喜爱拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、弗兰克，却没有演奏技术，那也无法表现；光有能力，对作品没有爱好，没有话要说，那也无法演奏好。我聆听各种不同音乐，但最后我演奏的，是能和我产生联结的作品。我爱莫扎特，但不怎么爱海顿，即使他们有相似的风格；我爱肖邦，但不那么爱李斯特，即使还是演奏了不少。我爱舒曼与拉威尔，但较少演奏勃拉姆斯与德彪西。整体而言，我很少演奏斯特拉文斯基之后的作品。我不太喜欢声音的实验，被理论绑住的作品。音乐自己会说话，但作为演奏者，最重要的是能否对我说话。音乐的历史意义很重要，更重要的是永恒。我喜爱的作品，我觉得都是有永恒价值的创作。从很小的时候，我就选择我爱的音乐演奏，而不是选择能表现自己的作品，即使我有很好的演奏技术。我常说音乐是“没有问题的宗教”。它也是神的话语，说的也是人生与存在的奥秘，宇宙内在的美丽，教导我们如何生活，但不会带来麻烦与冲突。音乐为我带来个人的快乐，也让我的心灵充满能力，听别人的话，也说自己的话。

吴菡与大提琴家芬克尔

Wu Han，1959— / David Finckel，1951—



吴菡1959年2月19日生于台北，毕业于光仁中小学与东吴大学，赴美求学不久即大放异彩，集音乐艺术家、教育家、艺术管理与文化倡导人于一身。芬克尔1951年12月6日出生于新泽西，自15岁起就获诸多重要奖项，17岁起和罗斯特洛波维奇学习，1979年成为爱默生四重奏团员达三十四乐季，九获格莱美奖。林肯中心室内乐集（The Chamber Music Society of Lincoln Center，简称CMS）为规模最大、活动最丰富的室内乐演出与教育组织，2004年由吴菡与芬克尔夫妇接任艺术总监。他们也担任硅谷门洛音乐节（Music@Menlo）与韩国今日室内乐（Chamber Music Today）艺术总监，亦为阿斯彭音乐节与学校室内乐工作室的联合创始人与艺术总监，并创立“ArtistLed”唱片公司。

关键字：父亲（古典音乐爱好） 光仁中小学 普莱斯勒 刘淑美 陈秋盛 汉森 阿斯彭音乐节 卡丽儿 赛尔金 万宝路音乐节 艺术行政 斯特恩 室内乐（曲目、演奏、练习、合作、诠释、传统、聆听、音量平衡） 录音 教学

访谈时间、地点：2015年12月，台北；2017年7月，电话；2017年12月，台北（后二者大卫·芬克尔亦接受访问）

以下访谈分为两部分，第一部分请吴菡总监以钢琴家身份谈她的人生与学习，第二部分请两位总监为我们解说室内乐的重要与妙处。

第一部分

焦元溥（以下简称“焦”）：您和弟弟都学古典音乐，但你们父母并没有任何音乐背景，在当时的台湾这实在特别。您怎么接触到古典音乐的呢？

吴菡（以下简称“吴”）：这完全是因为我父亲，他的赏乐经历非常有趣。他是警察，除了制服就没有正式服装。有次他要参加亲戚婚礼，家母给他一笔钱，要他到天母的跳蚤市场找一套西装。没想到摊位中有架唱机在播古典音乐，他一听就入迷。最后没买西装，反倒把唱机和黑胶唱片搬了回家。

焦：令堂一定很惊讶吧。

吴：是啊！我妈说买西装多好啊，什么场合都可以穿，但我爸就是对古典音乐一“听”钟情，爱到天天听，还要我们和他一起听。最后他说，哎呀，这音乐实在好，我的小孩都要学习才是！我妈说你别傻了，我们家哪有钱学呢？结果某天有人按门铃，说有架钢琴要送上来，我们家在四楼，琴已在三楼了。我妈大惊，说这一定搞错了，我们家谁会买钢琴，也没钱买啊！“这上面是你先生的名字对吧？已经签字了呢！”原来我爸真的很坚持，也没和我妈商量，就算贷款也要去雅马哈琴行买琴。我妈本想退货，但退了也得付搬运费，只好勉为其难收下了。

焦：但您如何学习呢？

吴：那时我们家住警察宿舍，在台大附近，我妈从学校广告上找到一位学生，说我们没钱付学费，但每天可以提供晚餐。就这样以餐易学，我学了三个月，练会两首曲子，之后考进光仁小学。那是1960至1970年代，家里很穷，可是我爸对古典音乐的热爱并没有减退。只要有可能，他就带我和弟弟听音乐会。我们在中山堂和国际学舍买最便宜的票，一趟半小时走路来回，尽可能去所有能听到的演出。

焦：令尊真是对古典音乐有纯粹赤诚的人！

吴：真是！有次爸爸来纽约看我，那时他正在听《魔笛》，就问是否有演出。刚好大都会歌剧院有演，我就买了包厢的票和他一起去。我爸很投入，之前还去唱片行买了十种以上的影音版本，在家一次次预习。等我们真的去看了，我在休息时间和他解释剧情，才讲到男主角塔米诺的画像咏叹调，我爸突然说："不用解释了。这段我有我自己的故事。我爱的是莫扎特的音乐，好美好美的音乐；至于故事是什么，其实不重要。"我听了愣在那里——是啊，他爱的是音乐，不是故事。这份爱是那么纯粹、那么强大，大到让他奉献一生，让他克服所有困苦，也要让两个孩子学习音乐。所以每次有人说古典音乐是精英或有钱人才能享受的艺术，我都拿自己的例子作反证：嘿，你瞧，我爸没有受过什么高深教育，就是一名普通警员，可是他爱古典音乐爱得不得了，一辈子都在听。

焦：这是我听过最感人的故事了，非常感谢您愿意和我们分享。但您自己呢？您也是从小就喜爱古典音乐吗？

吴：光仁前几届相当严格，也因此训练出很多人才。我们12岁开始就要住校；早上5点半起床，先练两小时琴再去上课，之后继续练。除了主修钢琴我还学了中提琴、长笛、二胡、古筝和打击乐器，考试也很多，戒严时期还有发禁与种种限制，生活其实很苦闷。但就在这时我认识了舒伯特的《冬之旅》与其他艺术歌曲——不夸张，真的是这些作品帮助我度过青春期，也让我真正爱上音乐。那时若想学好就必须有资源，而且要主动、能自学。学校资源有限，于是我回家总是和爸爸一起听音乐，听各式各样的乐曲。我也接了好多翻谱工作。我都先把曲子研究好，甚至背下来，在台上其实都在看演奏者的指法和弹法，能学一点是一点。

焦：这样刻苦啊！

吴：但也习惯成自然。我到美国后也是每事必问，从同学、朋友到赛尔金这样的大师，不放弃任何能够请教别人的机会，也从他们听到、学到太多。我有天在看索科洛夫的演奏录像；很多人觉得他的技巧很奇特，但我知道那有所本，因为以前就有人教过我这种俄式弹法，从一个制高点控制全局。我到现在都喜欢学，也永远在学，一直改我的技巧，用新方法来演奏。之前普莱斯勒过九十大寿，邀请我到巴黎和他演奏舒伯特《f小调幻想曲》，我因此有机会仔细观察他的技巧，真的很自然。最近我得到一份他暖手练习的影片，看了更觉受用，因此在这次巡回演出后，我就要用他的技巧来重新整理自己的琶音奏法。总之多用手

腕转动，使听众感觉不到我在不同和弦位置间的跳跃动作，务求利落不留痕迹。我觉得当音乐家最好也最快乐的，就是可以不停学习。

焦：其实反过来说，要不断学习，才能当好音乐家。但您在台湾的学习又是如何呢？

吴：我9岁和藤田梓老师学习。她认为我完全没有基础，严格要求我练琶音、音阶和巴赫《创意曲》、《前奏与赋格》。我那时好想弹肖邦，但还没有技巧之前她完全不准我弹曲子，但也所幸如此我才有稳固的基础。我12岁到16岁和刘淑美老师学，她对我非常好，也很清楚我的个性。我是那种一旦对什么有兴趣，就会全神投入，把自己逼到极限也要完成的人。刘老师平常每周上一次课，当我在兴头上，她就每周义务上两到三次，让我拼命学。那四年我进步很快，程度不断往上跳。我16岁那年她为我办了我第一场独奏会，陈秋盛老师来听了，之后他邀请我弹协奏曲，也指导我的中提琴。他知道我视谱快，于是我刚考上大学就让我参与歌剧和芭蕾的排练。我没那么喜欢弹芭蕾，因为钢琴能做的并不多，但歌剧实在太迷人了！我参与北市交的《丑角》《茶花女》《魔笛》，和吴文修老师、邱玉兰老师等歌手一起工作，他们又教了我好多。我特别记得一位日本声乐家，详细告诉我也要求我要弹出管弦乐的感觉，指导我怎么听歌唱的句子、呼吸、换气，以及如何和歌手配合……这真是一生受用的宝贵学习经验。

焦：所以在台湾，您反而得到很好的学习。

吴：我只能说我非常幸运。如果我成长在美国，大概很难经历这些。我的中提琴其实拉得不错，这后来大大帮助我和弦乐合奏，也有意外的收获。我大学过得很自由。那时东吴音乐系的黄奉仪主任给我很大的空间，我不需要上已经会的课，只要参加考试即可。我以钢琴和中提琴帮许多流行歌手的专辑伴奏，着实赚了不少钱。不过就纯粹的钢琴演奏技巧来说，我那时仍有不足，到美国后每天练习八小时，如此练了十年，才算真正有把握。

焦：您到美国之后的学习又是如何呢？

吴：我得到奖学金去康涅狄格州的哈特音乐学院（The Hartt School）学习。那时我在台湾已经弹了很多独奏会，但我的老师汉森先生（Raymond Hanson）说我的曲目不够扎实，必须补强重要经典，像是贝多芬《第二十八钢琴奏鸣曲》、普罗科菲耶夫《第七钢琴奏鸣曲》、

舒伯特《第二十钢琴奏鸣曲》（D 959）等。“你想当独奏家？可以，但你协奏曲只有八首，独奏家起码要二十首。”于是我也努力练协奏曲。汉森先生和刘老师一样看出我的个性，常为我天天上课。我参加的第一个协奏曲比赛要弹贝多芬《第三钢琴协奏曲》，当他发现我视奏就把曲子弹完，“明天下午4点，把第一乐章背好来上课”；隔天上课他又说，“明天下午4点，把第二、三乐章背好来上课”，于是我在四十八小时内背好练会，从此上课都是背谱。他不断试探我的极限，而我像海绵一样吸收。

焦：您到美国第一年就得到爱默生奖学金，第二年去了阿斯彭音乐节。

吴：那也是震撼教育。人家问我会弹哪些贝多芬钢琴奏鸣曲，我说全都会弹。“真的啊？那弹几首来听听！”于是我就照顺序，弹了每首的第一乐章片段……“非常好，那第二乐章呢？”“第二乐章？”——唉呀！我根本不会第二乐章！在台湾考试都只听第一乐章，偶尔加上终乐章，就没有要听第二乐章，而我居然以为这样就算学过贝多芬奏鸣曲了！我知道自己的不足，于是立即提出我想学贝多芬钢琴奏鸣曲，而我遇到弗莱舍和卡丽儿（Lilian Kallir，1931—2004），后者马上成为我心中女性音乐家的典范。之后卡丽儿把我推荐给赛尔金，我弹给他听之后获选参加万宝路音乐节（Marlboro Music Festival）。我只是个来自台湾的孩子，到美国第三年就能经历这些，真的很幸运。后来阿斯彭和万宝路音乐节都邀请我回去演奏与教学，久了似乎教出名声。有天我接到电话，“我听说你很优秀，我想请你和我在卡内基音乐厅一起教。”——这打电话的人叫斯特恩，后来他又带我去耶路撒冷音乐中心教。我结婚之后，有次爱默生四重奏和普莱斯勒合作，我就鼓起勇气请他指导。他听了我弹，慷慨地要我定期弹给他听，而他从不说客气话，极为严格，永远激励我必须要更好……这些大概是我到美国后影响我最大的人。回头来看，能在正确时间遇到正确的人，实在是我极大极大的幸运啊。

焦：那也是您把自己锻炼成一个正确的选项啊！不过我很好奇，您当年没有想过参加国际比赛吗？

吴：我到美国第二年就开始有演出邀约。那时我得了爱默生四重奏在我们学校里办的比赛，和他们合作过之后，他们到处说：“嘿，哈特有个小女孩真的能弹，你们可以找她演出。”于是我弹了很多音乐会，包括很多代打，演出后又持续被邀请。我去万宝路音乐节，赛尔金让我弹音乐节在外的巡演，连续弹了三年。凡此种种加起来，我就有了演奏

事业，后来也去欧洲演出。所以我不需要参加比赛，也实在没时间参加比赛……但谁知道呢，或许我当年真该试一试！

焦：您不只有演奏长才，也在艺术行政上发光发热，我想您一定和斯特恩在这方面学到很多，可否特别谈谈他？

吴：很多人批评他，说他太势利，太自我中心，但这都不是我眼中的他。我和他工作八年，我所看到的斯特恩，坚持的只有一件事，就是艺术的卓越。对此他毫不妥协：只要他认为表现不够好，无论你多有名或参加了多少比赛，他就是会直接告诉你。我担任第一个艺术总监职位时（La Jolla夏季音乐节），和他有过一次长谈，那影响我很深。达到高标准不容易，更难的是维持标准，但无论有多难，标准都不能打折扣。他让我知道如果我真的相信音乐的伟大力量，我就要尽我所能为它开创一个能充分发展的环境。我住在78街，他在81街，每当有疑惑我就去找他，而他永远会见我。他大可不必花这些时间，我非常感激。

焦：您成就了这么多事，目前还有什么计划？

吴：我爱室内乐，但也蛮想念弹独奏的时光。我最近弹了贝多芬《三重协奏曲》，还有布里顿《钢琴协奏曲》，如果可以，希望未来能有更多时间弹独奏。我希望能在亚洲——特别是华人社会——好好推广室内乐，让大家更知道它的深刻与精彩。我要照顾更多年轻人，让他们可以健全发展，但我也想保存老一辈的思想、讨论和教学。我们做了很多这种名家录像，旨在传承昔日最珍贵的智慧。林肯中心网站保存许多精彩演出，提供各地电台免费广播，希望能让更多人知道室内乐，也记录我们这个世代的声音。在这唱片公司式微的环境，我们只得自己来做，不然日后人们还是在听海飞兹和鲁宾斯坦，不知道我们这一辈的声音。当然，永远不嫌多的是培养并教育听众。

焦：最后想请问，您出身台湾，也看了那么多台湾音乐家，在艺术上您觉得台湾音乐家有什么共同特色，我们的文化对音乐表现有影响吗？

吴：我觉得台湾音乐家很热情，非常投入，表现力很强。你看像刘孟捷（Meng-Chieh Liu，1972—）、简佩盈（Gloria Chien，1977—）或小提琴家黄俊文（Paul Huang，1990—），虽然他们风格都不同，但都有某种勇于冒险、大胆尝试且毫不保留的特质。我不知道这是不是这个岛屿给我们的能量，但我非常喜欢这样的特质，也一直保持它。

第二部分

焦：吴老师在台湾的时候就已经熟悉室内乐了吗？

吴：一点也不。我在台湾只弹过两首钢琴三重奏，那就是我全部的室内乐训练。当我到美国，发现自己只知道舒曼的钢琴曲，却不知道他有那么多室内乐，我会弹贝多芬钢琴奏鸣曲，却没听过他的弦乐四重奏，感到非常恐慌。我拼了命学，想把这些空白补起来。然而除了恐慌，另一个感受是兴奋——啊，原来这些伟大作曲家还有那么多我不知道的精彩创作啊！我认识前所未知的新天地，不但从此爱上室内乐，也更爱音乐。

焦：非常感谢芬克尔总监一起加入。让我和你们请教一件困惑我很久的事：有次我和伊瑟利斯介绍一位年轻音乐家，而他听了后者在YouTube上的演奏，建议该多演奏室内乐。格拉夫曼说他年轻时弹给赛尔金听，后者第一反应是："你是否不常演奏室内乐？"其实格拉夫曼常和他父亲合奏，但我相信伊瑟利斯和赛尔金一定从演奏中听出什么，所以才做此评论，但那会是什么呢？

芬克尔（以下简称"芬"）：我打个比方：如果我和人说"家母今天过世了，我很难过"，对方听了之后说"喔，那让我告诉你我妈最近在做什么"，嗯，那我肯定这人没怎么演奏室内乐。这甚至和音乐无关，而和人生有关。如果你和某人说话，对方专注聆听并给予回应，你们就像是在演奏室内乐。如果只关心自己却没有用心听别人，那绝对无法演奏出好的室内乐。这种敏感度在独奏中也一样。

吴：室内乐除了要求最高的敏锐度，还要求对演出作品的完整理解，不是只会自己的部分就好。这同时考验听力与脑力。以前我学钢琴协奏曲，虽然知道伴奏弹什么，但那远比不上要演奏钢琴五重奏所需付出的心力。比方说钢琴要弹一个和弦，但力度和音色如何决定，要看这个和弦在曲中的安排，同时其他乐器的音又是什么。室内乐的每个音都很重要，也和其他人联动。演奏者既要完全融入作品，又要和环境互动。这也是为何最好的音乐家都在演奏室内乐，演奏室内乐也才能让人成为最好的音乐家。从赛尔金到格拉夫曼都非常清楚这一点，我相信这是为何柯蒂斯虽然培养独奏家，也始终给予丰富室内乐训练的原因。

焦：你们这十年来在韩国有非常成功的室内乐工作坊，韩国乐界也

知道要迎头赶上原先在室内乐的不足。但我很好奇为何普遍而言，亚洲对室内乐的认识会这么少？

吴：因为还不理解室内乐的益处。如我刚刚所说，室内乐要求对作品的完整理解。另一方面，室内乐之所以是最好的音乐训练，在于演奏者必须当自己的老师，一同面对问题并找出解决之道。

芬：如果你把四位从来没有演奏过室内乐的人放在一起，要他们准备一首四重奏，我相信刚开始一定听起来很不好，但我也相信会愈来愈好，因为他们必须合作，从摸索中找出方法。室内乐是团队工作。当然你在合奏前可以研读乐谱，但无论你对曲子理解有多少，最后都必须通过一起练习，倾听彼此意见与演奏，尝试各种可能之后，才知道究竟该如何演奏。这无法纸上谈兵，是必须从做中学的艺术，而你需要有开放的心胸，能弹性调适，乐于接受挑战并且不断累积经验。

吴：我常说室内乐是一种特别的艺术形式，其中最微妙的是互动。亚洲不太理解室内乐的社交性质；不理解许多室内乐作品本身就有社交性质（以古典时期为最），也不理解演奏室内乐是音乐家认识彼此的方式。我在这个句子做一个表情，看你能否发现并做出回应。从你的回应中我知道你是什么个性，于是我再做出回应。通过演奏室内乐，音乐家彼此熟悉又互相帮助，共同为实现乐曲内涵而努力。我先前提到我在美国的演奏事业是自然而然开展的，原因就是室内乐。当时有完全不认识的场馆请我演奏，我非常惊讶地问："你们怎么会知道我呢？""因为某某大力推荐，他才和你演奏过室内乐！"我的推荐全部来自口碑，这口碑就是室内乐。

焦：这种舞台上你来我往的兴味，不亚于观赏最顶尖的球赛，往往几秒内就有很多变化，稍不留神就会错失，实在迷人又刺激。

吴：因此我必须"警告"大家，室内乐虽然不简单，但只要你开始演奏并领会其妙处，这可是会上瘾的！我遇过太多人说室内乐改变了他们对音乐的看法，甚至改变了他们的人生。和其他类型的音乐演出相较，室内乐更是一个社群，不同辈分的音乐家在此互相合作并传承经验，可以是师生但必然是伙伴，每个人都谦虚并持续学习。我也见过太多听众告诉我们，当他们懂得欣赏室内乐，就很难回到以前只听交响乐、歌剧和独奏的日子，甚至从此把聆赏主力放在室内乐。

焦：在台湾，室内乐到大学阶段往往都还是选修。然而在欧美的音

乐学府，孩子很早就开始接触室内乐，甚至将室内乐列为必修。可否请你们特别谈谈及早学习室内乐的好处？

吴：综合刚刚所言，室内乐是一种民主的形式。演奏者必须了解整部作品，当自己的老师，借由彼此讨论做出重要决定。大家在练习过程中表达意见、互相倾听，一起学习也彼此激发，更能了解何谓团队合作。这也是磨炼沟通能力与为人处世的最佳方法。如果你有很好的主意，却不懂得如何提出，也不知善待他人，结果也不可能会好。如果从小演奏室内乐，就会自然获得这些素养与能力，因此室内乐是绝佳的教育工具，使演奏者改变个性，变得敏感又懂策略，既在音乐里探索无穷可能性，也能成为更好的人，可以领导也可以支持伙伴。我们在硅谷的门洛音乐节，让孩子十岁就开始演奏室内乐，到他们十四五岁，他们果然都成为经验丰富的老手，总是带来惊奇。

芬：但我要诚实说，美国也是在最近这十五年，音乐学校才把室内乐列为必修。这是经过多年经验教训之后才有的改变。我想亚洲还需要一些时间，但终究也会认识到室内乐的重要，知道音乐演奏不只有个人满足，还有和同伴合作、共同达到目标的满足。

焦：说到这点，我听过不少年轻音乐家说，自己还是最喜欢独奏，觉得独奏最能表现自己。很多人学习乐器，心里也只把独奏当成选项，没有认真考虑过室内乐。

吴：能创造属于自己的声响世界，或享受属于个人的光环，的确很过瘾，我和大卫也从来没有放弃独奏。然而我可以说，当独奏家是非常孤独的事。如果你就是能享受这种孤独，那没问题，但我更珍惜因为演奏室内乐而结识的许多好朋友。他们不只为我带来许多机会，还能完全理解身为艺术家的孤独，那种只有同在其中才能理解的感受。这是只当独奏家无法享受到的喜悦与满足。这也是为何那么多叱咤风云的演奏家，或多或少都会参与室内乐，让自己的人生也得到这样的满足，让自己被室内乐伙伴启发。这对音乐或人生发展，都是好事。

焦：对于室内乐教育与欣赏相对缺乏的亚洲而言，你们有何建议？

吴：我觉得首要问题在于我们不熟悉曲目。大家从小就听过《英雄交响曲》与《田园交响曲》或《热情奏鸣曲》，却不知道贝多芬的弦乐四重奏，长久下来就是著名的仍然著名，没名的一样没名。如果从小熟悉室内乐曲目，室内乐就会变成母语，贝多芬的《大公三重奏》就会和

《命运交响曲》一样知名。门洛音乐节就是证明，看看那些来听室内乐的孩子的表情，你会知道他们有多么爱室内乐！

芬：贝多芬的弦乐四重奏和他的交响曲一样好，差别只是演出者比较少。我希望大家了解编制小并不表示比较差，甚至还更刺激更精彩，大家不应该错过室内乐。

吴：如果不听室内乐，我们并不认识多数自以为很熟悉的作曲家。贝多芬写了九首交响曲、一部歌剧、三十二首钢琴奏鸣曲和七首协奏曲，这些大多数人都很熟，但他其他重要作品几乎都是室内乐，有十首小提琴奏鸣曲、五首大提琴奏鸣曲、七首钢琴三重奏、十六首弦乐四重奏和各种编制的重奏。贝多芬如此，海顿、莫扎特、舒伯特、舒曼、勃拉姆斯也是，甚至门德尔松。很多爱乐者对勃拉姆斯四首交响曲与四首协奏曲很熟悉，却不知道或不熟悉他的钢琴三重奏（三首）、钢琴四重奏（三首）、钢琴五重奏（一首）、弦乐四重奏（三首）、弦乐五重奏（两首）与六重奏（两首）、单簧管五重奏（一首），为小提琴（三首）、大提琴（两首）、单簧管（两首）等写的奏鸣曲，以及为钢琴、单簧管与大提琴，为钢琴、法国号与小提琴的三重奏（各一首）。这实在非常可惜，而这里我还没有提到在西方也被视为室内乐的一环的歌曲呢！

焦：更何况许多作曲家在交响乐与室内乐所展现的面貌并不相同。我第一次听到门德尔松的两首钢琴三重奏，就为其忧愁与深沉所震慑，更不用说他狂风暴雨般的《f小调弦乐四重奏》——如果没有听过这些作品，难怪有人会把门德尔松说成是永远快乐的作曲家。

芬：非常高兴你提到这点。室内乐是很亲密的艺术形式，很多作曲家选择通过它吐露心声。《f小调弦乐四重奏》绝对该和他的交响曲一样著名，人们实在应该要知道。

焦：芬克尔总监在爱默生弦乐四重奏多年，可否谈谈这个编制的妙处？亚洲许多年轻弦乐演奏者都想做独奏家，没想要组四重奏，觉得除了第一小提琴以外其他声部都在伴奏，这有什么好演奏的？

芬：第一小提琴当然不容易，但真正关键的是第二小提琴，必须同时辅助第一小提琴和中提琴，知道何时和第一小提琴对话，发挥带领功能，也要知道何时加入中提琴和大提琴成为伴奏声部。室内乐演出杰出与否，最重要的其实在伴奏。好的作曲家不是只会写优美旋律，伴奏才

是谱曲功力的真正展现。四重奏如果伴奏能稳固奏好，整体自然好。

吴：伴奏很重要，但当旋律交到你手上时，你又必须尽情表现，因为你的这句会影响接下来其他乐器要如何回应。你表现愈好，整个团体就会愈好。如果演奏者能在四重奏里磨炼，知道何时伴奏何时独奏，如何领导又如何互助，那不只会成为好音乐家，也会成为更好的人。

焦：你们二位合作了钢琴与大提琴的所有重要曲目，我想请教一个非常实际的问题：我听过许多大提琴与钢琴的二重奏，钢琴都被要求弹得极小声，因为大提琴家担心自己不能被听见，许多场馆也的确对低频不太友善。然而钢琴一味弹小声，乐曲不但失去两个乐器的平等对话，连钢琴该提供的和声基础都变得薄弱。这究竟该如何解决？

芬：就大提琴家而言，首先要知道如何演奏大音量。如果音量始终不够，那钢琴怎样小声都没用。然而，真正的关键在于让琴音“突出”。如果有大提琴家宣称能比乐团还要大声，或音量能完全压倒钢琴，那一定是说谎。但为何好演奏家拉德沃夏克《大提琴协奏曲》，你能清楚听见大提琴？那是因为声音的强度与音色，使其得以穿透乐团。大提琴家如果能够研究作品的声部区分，知道奏出怎样的音色与钢琴搭配，那平衡并不是问题，即使是肖邦和拉赫玛尼诺夫的大提琴奏鸣曲。但当然，钢琴家也要够敏感，知道如何和大提琴搭配。

吴：刚刚大卫提到声部区分，钢琴家就是要研究如何让声部都能清楚，看大提琴旋律位于哪里。如果在高音域，那钢琴要提供稳固的伴奏声响；如果在中音域，那钢琴要注意不要在同音域和大提琴打架，而在高低音域提供呼应；如果在低音域，钢琴要注意音色对比，帮助突显大提琴。弗兰克的《A大调奏鸣曲》，钢琴和小提琴或大提琴合奏，会是不同的音色与音量分配，有些地方大提琴反而比小提琴更容易突显。

焦：你们的合奏的确令人折服，也有非常细腻的句法，像肖邦《g小调大提琴与钢琴奏鸣曲》第一乐章的对位句法呼应，我尚未听过比你们的演奏还要精彩的版本。可否谈谈如何准备演奏与录音？

芬：非常谢谢你的称赞。我告诉你我是怎么想的：我年轻的时候，听了很多精彩绝伦的录音和现场。当我决定要录音，我对自己说：“大卫，如果你的录音没办法胜过你最喜欢的版本，你就不该录。”吴菡也是这样想。这不是说我们必然是“最好的”，而是我们提出了能让自己最满意的诠释。但这准备过程可是难以想象的辛苦，每次录音都是身心折

磨，对彼此更得拿出最残忍的诚实。“大卫，你听起来还是不够好喔！”每次吴菡这样说，我就只得继续苦练，两个月后再回到录音室，期望这次能过关，而我对她的演奏也是一样。我们对自己非常严苛，非得练到满意为止，而我必须说我们也确实达到了目标。我想这是对得起自己也对得起音乐的唯一办法。

吴：我承认我们对自己的诚实与残忍，有时已到了难以承受的地步，但又能怎么办呢？就像大卫所说，这是唯一的方法。前几天我开车时听到电台在放某版舒伯特钢琴三重奏，我愈听愈觉得精彩，心想“啊，这段大提琴拉得太好了……嗯，听起来还蛮像大卫呢”——结果最后主持人说，这就是我们的演奏！唉，舒伯特三重奏是最难最难的三重奏，美艺三重奏告别巡回，就演舒伯特三重奏。录音时我们练到几乎崩溃，觉得根本不可能演奏好，但现在想想，收获还是很甜美的。

焦：你们和新伙伴合作也是如此吗？

吴：当然也是。今日CMS之所以成功，在于我们定下最高标准也维持如此标准，无论是对团员或是客席音乐家。当你听到精彩的室内乐演奏，这绝不会是偶然，而是大量准备、缜密估算与细腻的诠释思考。天分很重要，但室内乐更需要的是苦功与诚实面对自己，持续成长并不断挑战更高的境界。我们正在巡回演奏肖松的《为小提琴、钢琴和弦乐四重奏的重奏曲》，已经演出五次，而我真以我的伙伴为荣，没人把巡回当成例行公事，每次演出都有至少三小时的彩排，认真推敲每一细节，结果就是弦乐合奏展现出前所未见的细致与丰富，而这带来鞭辟入里的想法与诠释。我已等不及要演第六场！

焦：既然您提到这首，我很好奇你们如何处理第三乐章的和声？那真是很折腾人的一段。

吴：没错，这里的和声转折简直要把人逼疯。我们昨天还把音乐会录音拿来分析，仍然觉得这段演奏得太快太响，缺乏音乐所需要的动能。经过一番讨论，我们认为这段需要相当特别的音色，所以又专注练了一个半小时。这实在辛苦，但看到听众的兴奋与惊喜，再辛苦都值得。

焦：又要缜密计划，又要即兴发挥，你们如何调配这两者之间的平衡？

吴：这取决于合作伙伴。以CMS而言，我们大约有二十位核心团员，大家的个性、技巧、习惯、观点都不同，搭配出的演奏自然不会一样。作为钢琴家，我总是在想每个组合中各自团员的特质，如何调适自己使这个组合呈现最佳诠释。好的室内乐演奏者必须能当启发团员的领导者，但也要会当扶持彼此的支持者。这需要卓越的技巧、敏锐的听力、丰富的经验，以及对乐曲以及人性的理解。当然排练中必然有不同意见甚至争执，但最终大家有共同坚守的核心价值作为基础。

芬：做为总监，我们设定的核心价值是“仔细推敲作曲家的意图并为作品服务”。无论团员各自有何诠释，都必须回到这个基础。此外，CMS常巡回演奏，若团员突然对诠释有不同想法，我们就来试验；成果不好，下一场改回来就是。对音乐，我们永远好奇并思考各种可能。

焦：如果团员意见不同，但都合乎作曲家意图并为作品服务，这又该怎么办呢？你们常遇到这种状况吗？

吴：总是如此啊，哈哈！但还是有办法解决。比方说当我们听录音成品，通常大家都会同意。这告诉我们个人意见不见得重要，重要的是大家一起听起来如何。像我在排练时，想的不是我的意见与感受如何，而是在这个厅里我们的演奏听起来如何。当我这样想，我的耳朵变得开放，头脑则能清楚分析。乐曲有太多种表现可能，但通常只有一种是在那个空间里最具说服力的诠释。当我面对和我极其不同的意见，我会想如何以场馆环境与作品意旨为考量，把那样的意见转换成最精彩的诠释，就像是打网球接招又击发一样。舒曼《钢琴五重奏》我已弹了超过三十五年，但我仍然期待新观点与新挑战，尝试没试过的处理。每次我从室内乐排练回来总是收获满满，能以全新角度来看我在演奏的任何曲子。如果音乐家都能知道这样的益处，我相信大家都会积极演奏室内乐。

芬：有些乐曲由于写作使然，能让某一声部获得相当的主导性。但我可以说，在真正一流的室内乐演出中，绝不会是由某一成员说了算，必然是彼此同意而成的诠释。团员不能只想着自己，而是要想如何让这个组合发光。

焦：您还有时间听很多室内乐的演奏与录音吗？

吴：当然！这也算是我的工作。我常说我若不是在演奏室内乐，就是在听别人演奏室内乐。我和伙伴也会在排练前研究各家版本——啊，

大家的诠释真的可以差很多！比方说你听斯特恩/伊斯托敏/罗斯（Leonard Rose，1918—1984）和祖克曼（Pinchas Zukerman，1948—）/巴伦博伊姆/杜普蕾（Jacqueline du Pré，1945—1987）这两组演奏的贝多芬《第六钢琴三重奏》，录音时间相距不远，音乐表现简直是日与夜。从比较中可以学到很多。

焦：您怎么看今昔室内乐演奏风格的不同？现在还可能演奏得像克莱斯勒与拉赫玛尼诺夫的合奏，句法几乎南辕北辙吗？

吴：对我而言，无论是老式或现代，包括在21世纪仍然用20世纪初的表现方式，只要有说服力，我都可以接受。每个时代都有自己的声音，很多时候只是不同但无关好坏，不要预设立场或许是最重要的。更何况我的经验告诉我，音乐家的演奏到最后都会像自己。一个人是有组织还是爱幻想，是多愁善感或爱开玩笑，都会显现在音乐表现里，想藏都藏不住。但也幸好如此，不是吗？

焦：无论你们怎么演奏，我非常佩服也全然认同的，是你们永远走正确的路，那就是坚持演出质量，为听众带来真正高水平的演奏。

吴：很多人不相信音乐，认为我们应该要降低它的高度，这样才能普及。但事实证明，这样做从来就没有效果。公关、广告、人脉、名声，这些到头来和推广古典音乐都没有关系。真正关乎成功与否，就是当年斯特恩告诉我的，唯有“艺术上的卓越”而已。广告与噱头或可吸引一时的观众，但能让他们留下来并爱上古典音乐的，只有音乐家在台上所呈现的精湛演出。那建立了信任并给予承诺，让听众知道在他们面前是能撼动灵魂的伟大艺术。除此之外别无他法。

芬：艺术卓越无法妥协。我们看过太多例子，为了各式各样的原因降格以求，结果就是一步错步步错。当听众对音乐家失去信任，或觉得演出不过就是如此，听过一两次之后他们就不会再回来。

吴：当初我们到硅谷办室内乐音乐节，多数人都不看好，说那里只有计算机而没有文化。“我不相信，”我这样想，“他们都这么聪明，还有很多有趣的人，怎会不想亲近艺术呢？”十多年过去了，现在门洛音乐节有最热情与最好奇的听众，永远希望我能带给他们更多。所以绝对不要低估你的听众，也永远要给出最好的演奏。

焦：这样做听起来很简单，实际上却是最难的。

吴：是的。演出质量要好，要有好的音乐厅、好的设备、好的工作人员、好的演奏者、好的听众、好的策划人、好的艺术品味与道德良心，这每一项都不容易。我们从斯特恩那里学到如何坚持克服困难，关注所有细节并为音乐服务；他如何管理卡内基音乐厅，就是我和大卫现在如何管理CMS。

焦：CMS建立了很好的传统，你们还设立了CMS Two，由前辈带领后辈。这实在是绝佳设计，也得到丰硕成果。

吴：我们有很好的榜样。我有幸参与马尔波罗音乐节三次，戴维也参加过一次。这个音乐节并不旨在演出。如果演奏者或总监赛尔金觉得成果还不够好，那就不上台，大家可以认真且安心学习。在马尔波罗，总是将资深音乐家与新锐年轻人搭配，而我们也见证了这种跨世代组合的神奇：前辈可以提供经验与智慧让后辈吸收，这不只有音乐诠释，还包括适应场馆、音响、旅途与排练计划等，但后辈也能贡献新观点与新奏法，让前辈的观点不至于因定型而死板，好处是双向的。CMS也这样做，而我可以说，如此组合永远奏效，也让我们的演出永远保持新鲜、充满火花。

焦：可否请教你们如何选择新成员？又如何通过曲目安排训练他们？

芬：能被选进CMS，一定是技术完备、有能力达到重奏伙伴任何要求的演奏者，但技术只是基本而已。比方说黄俊文是拥有超绝技术的演奏家，但我第一次和他合作，他在某乐曲担任第二小提琴，我就非常仔细地观察他是否了解自己的责任，能从作品内部带出音乐表现并呈现作品结构。常有人和我们建议，“某某刚赢了某比赛，你们找她/他进来吧！”但我们实际的遴选远比这个复杂，绝对不是技巧卓越就能入选。

吴：人格特质也很重要。像简佩盈，她在门洛音乐节聆听每场演出，总共七十几场不同的音乐。在纽约，俊文也几乎从不缺席CMS的任何演出，无论是否有弦乐。他们对音乐有旺盛的好奇心，这就是我们非常欣赏且看重的特质。佩盈进来之前，我们已经认识她六年，俊文则是四年。经过长期观察，我们知道他们的强项与弱点，也知道他们对自己的规划与期许。CMS能提供各式各样的演出机会，帮助他们达成自己的目标，也会按部就班补强其不足之处。对于他们还没有把握的作品或风格，我们会让他们先在压力较小的场合，比方说私人募款音乐会，在前辈带领下演出、累积经验，确保他们走上重要舞台时能完全准备好，也

能持续成长并开拓视野。

焦：你们为古典音乐奉献一生，可曾担心这门艺术会逐渐式微？

吴：我从两个层面回答你。有人问过基辛同样的问题，他说：“你在说什么？我的音乐会都是满的啊！”这个回答听起来很好笑，但它说明了部分的事实，就是最顶尖的音乐会永远有听众。但之所以会问这个问题，在于我们的政府、社会与教育机构，包括音乐界自己人，不再像以前那样重视古典音乐，甚至不再重视音乐。我和大卫现在每年仍有六十到八十场演出，也就是说我们一年会看到百位以上的场馆负责人与音乐会承办人，我可以说古典音乐如果不能普及，不是音乐有问题，几乎都是人的原因。此外，音乐界仍然有明星，但没有高瞻远瞩的领导者，以致正派的声音不能坚守，古典音乐缺乏足够的支持。我去过许多偏僻地方演奏，听众一样挤满音乐厅，绝大多数对音乐并没有深刻认识，只是为了想亲近艺术、想知道更多而来。对于这样的听众，我们一样给予深刻的曲目，毫无保留地努力演奏，而他们反馈给我们的掌声，一次又一次告诉我们古典音乐不会死亡。这门艺术会永远存在，但人能否维持正直、品位、坚持与信心，这才是问题。

焦：很多人认为古典音乐的未来在亚洲。您怎么看这样的预期？

吴：这要看你对古典音乐的定义了。如果把古典音乐当成娱乐，音乐会当成马戏团或特技表演，这在亚洲确实流行；如果把古典音乐当成艺术，不可或缺的灵魂食粮，对人性的深刻理解，很遗憾亚洲还没有充分认知到这点。亚洲有很多古典音乐会，但以人口比例而言，出现的音乐艺术家仍不够多。我们有很多明星，但需要更多的音乐家。很多人演奏得很快很大声，音乐会很“刺激”，但你听完会觉得空虚。真正能让听众一再回到音乐厅的，不是刺激，而是被艺术触动心灵。

芬：音乐是艺术，不是体育竞赛。体育竞赛谁先跑到终点谁就是赢家，其他人则是输家，但在音乐里，没有谁是赢家或输家。体育竞赛看“谁先到终点”，音乐艺术则看“你如何跑到终点”。把音乐当成体育，比赛谁最快、最大声、最准确，而不是思索如何更深刻、更内省、更呈现作品核心，这是很严重也很危险的错误。即使有能够争强比快的技术，最伟大的音乐家并不是那些争强比快的人，因为这和艺术的关系实在太低了。不过我想这不只出现在亚洲，而是全球化的问题。

焦：不好意思以下要提到我自己的经验。《乐之本事》简体版发行

后，我在北京做新书活动，常被记者问到这个问题。我说主观上我认为古典音乐的未来会在亚洲，因为这里可能有最大的市场。但也因为如此，所以我更强调“市场在哪里，责任就在哪里”。如果古典音乐在21世纪末变成只是存在于博物馆和图书馆的东西，就表示亚洲毁了这门艺术。我们要有技术，更要有文化，不只是演奏音符，更要表达音符背后的东西。今日我们承接责任，明日我们传给下一代人去守护去发扬。其实光看室内乐在亚洲，特别在华人世界的发展，就知道我们还有很长的路要走，这也绝对是我们该努力的方向。你们有非常丰富的教学经验，也在各地举办培训计划，可否谈谈这方面的心得？

芬：无论是指导个人或重奏团体，我第一个问题总是：你对这首曲子和其作者的认识是什么？这是什么时候写的？作者为什么写？许多年轻音乐家能把音符演奏好，却没花心思在作曲背景，对作曲家个性生平近乎毫无认识。然而这些脉络是形成诠释的基础。在1791年到1793年这两年间，海顿、莫扎特、贝多芬都在维也纳写作，但他们的作品是那么不同，因为他们是非常不同的人，而我们必须了解。论及教学，我想老师的工作像是播种并浇水，但你如果一直站在旁边看，期待有树长出来，那可是度日如年。许多学生在接受我们指导后，两三天内的确演奏得很好，但这可能只是假象，因为他们只是照我们说的去做。真正能评量教学成果的是一年之后他们的演奏，这时我们才会知道种子是否成长。

吴：大卫刚刚提到的，是做为老师的我们要看长不看短。室内乐计划有很多种：有的期待学员能独立思考，能自己做主；有的要让学员累积经验，通过大量学习作品和上台演出锐化感官与思考，进而增进演奏能力；有的旨在学习，密集认真练曲目但不上台演奏。对我而言这每种都很好，各有效果。我唯一不喜欢的，是学员只练一套曲目，就是最后成果发表那套，演完就认为自己学到了……

芬：如果你想演奏好某首贝多芬作品，你必须演奏贝多芬其他十首，这样才比较能理解他的音乐语言。但老师做的其实有限。好的老师像是登山向导，会告诉你现在你在何处，接下来要到哪里，甚至指导中间的路该怎么走，循序渐进最后攻顶。但无论向导多有经验，提供的方法有多好，最后都必须是登山者自己爬上去。

焦：最后，你们有什么话要给对室内乐还认识不深的听众？

吴：无论是学习或欣赏，室内乐这个最细致精妙的艺术形式都是最

好的教育，要求音乐家与听众都得更聪明更敏感。品味室内乐需要时间，但对它的喜爱一定会来到，就像我当年初到美国一样，欢迎大家和我们一起体会室内乐的美好！

小山实稚惠

Michie Koyama，1959—



1959年5月3日生于日本宫城县，小山实稚惠6岁开始学琴，主要师事吉田见知子（Michiko Yoshida），后就读于东京艺术大学，师事田村宏（Hiroshi Tamura）。她完全于日本学习，首次出国比赛就赢得1982年柴科夫斯基大赛第三名，从此国内外演奏邀约不断。1985年她又于华沙肖邦大赛得到第四名，再度巩固她的国际声望。小山女士曲目宽广，已发行近三十张录音，是日本广受尊敬与喜爱的人气钢琴家，亦曾担任柴科夫斯基、肖邦与隆——蒂博等大赛评审。她于2006年宣布进行为期十二年，共二十四套曲目的“小山实稚惠的世界：琴键上的浪漫旅程”计划，是日本演出最频繁的音乐名家之一。

关键字：比赛 日本钢琴演奏学派 音色 田村宏 艾契娃 俄国文化 1982年柴科夫斯基大赛 霍洛维兹 演出事业 拉威尔 拉赫玛尼诺夫 肖邦 1985年肖邦大赛斯克里亚宾（风格变化、和声语言、后期作品） 音乐会规划 贝多芬钢琴奏鸣曲日本与古典音乐 运动“311大地震”

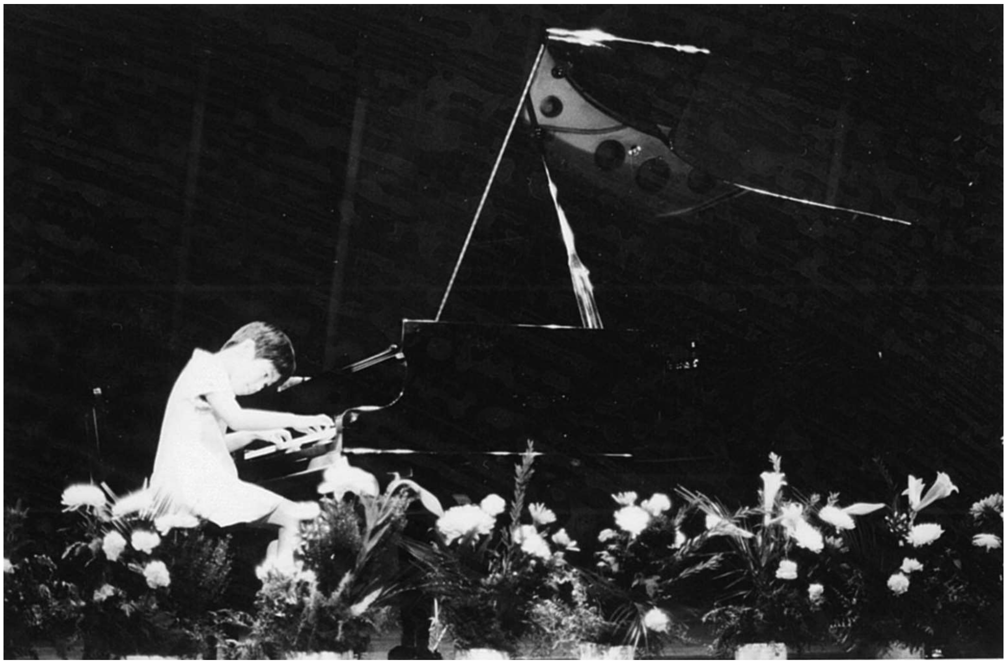
访谈时间、地点：2017年3月，东京

焦元溥（以下简称“焦”）：非常感谢您接受访问。首先，可否请谈谈您学习钢琴的过程？

小山实稚惠（以下简称“小山”）：我家在盛冈，家庭环境很普通，父母也不是音乐家。有次他们给我买了一个玩具钢琴，我很爱在上面敲敲打打，后来更吵着和他们要一架真的钢琴。于是6岁那年，爸妈就给我买了钢琴当生日礼物。我一开始在卡瓦伊音乐教室学，三个月就把拜厄弹完了。老师说我该去仙台找老师学，但那时家母去了吉田老师的学生发表会，看到孩子都很开心地弹，也就让我和她学。吉田老师也在桐朋学院的儿童音乐教室教，我也和她学听音与和声，小学和中学都一直和她学。

焦：和同一位老师学这么长的时间，在日本是很平常的事吗？您没有想过要去东京？

小山：其实不寻常，但在离东京很远的小城，专心和一位老师很安静地学习，这很合我的个性。如果去东京那样的大城市，就不知道是否还能如此专心了。现在有各式各样的比赛，孩子从小就面对很多竞争，我对此常常很忧虑，特别是有些老师会逼迫孩子练习相当困难的技巧。有天分的孩子当然能学会，但即使能练成，也该注重心灵和身体的平衡。若是失衡，最后必然无以为继。许多老师要的，不过是让5岁孩子能弹10岁才能弹的曲子，10岁能弹15岁才能弹的曲子，但接下来呢？领先那几年有意义吗？我现在快60岁了，从今回头看，这并没有任何分别。音乐是一生的功课，大家要看长看远才是。



幼年的小山实稚惠于日本岩手县盛冈市演出 （Photo credit：小山实稚惠）

焦：您的父母显然没有逼过您练琴。

小山：是的。我一直很安静、很自然地学，虽然有时会偷懒，但也没有耽误进度，学习总是很开心。或许也是这样，我一直保有对钢琴和音乐的爱。

焦：不过您还是参加了一些比赛。

小山：但不多，以年度竞赛为主。我在国小四年级开始参加，中学二年级得了全国音乐比赛第一名。也在那年家父因为工作原因，全家搬到东京，我因此才去考东京艺术大学附属中学，师事田村老师。他在前一年我参加全东北音乐比赛的时候担任评审，已听过我的演奏，或许这也是他决定收我的原因。如果不是因为家父，我想我会在家乡念完高中，之后才去东京。

焦：中村纮子曾经写过，日本传统钢琴演奏多是“高手指”演奏法（手腕低、手指钩曲、指尖在键盘上几乎成直角，从键盘上方把手抬很高往下弹），以井口基成夫妇和井口爱子为主的弹奏方式。如此手法可以训练手指肌肉，但音色并不好听。您的演奏和此完全不同，有非常自然优美的音色，我很好奇您如何找到自己的琴音？

小山：其实日本也有不同派别，至少钢琴界传统上有桐朋和东京艺大两派，井口先生是桐朋派，和东艺不太一样。不过说到底，我觉得音色就是人，是靠内心、情感、性格与手指决定，同一架琴不同人弹，音色都不一样。我年轻的时候很关心技术上的细节，但比较靠直觉，声音较透亮，现在则追求比较温暖、多层次的声音，要有更细腻丰富的表现。

焦：我听您2011年录制的巴赫《升c小调前奏曲与赋格》（BWV 849），确实有极动人的温暖层次。之前的李斯特专辑，即使是艰深炫技曲，您的演奏也都非常自然，这应该就是本性如此吧！不过可否谈谈田村先生的教学？我听说他是非常严格的老师。

小山：他其实和一般日本老师风格不太一样，但真的很严格，有时我弹不好，还会把我的乐谱丢出去！他非常重视结构与形式，演奏必须关照到所有面向，尤其要逻辑严谨。我很爱音乐，有时弹到浑然忘我，细节没处理好，他可会非常不高兴。他也很讨厌错音。以前我手指技巧尚未发展完全，常会弹错，也不知该如何避免或预测哪里会出错，他总嘲笑我说："你就这么喜欢错音？这是你的嗜好吗？"话虽如此，田村先生还是帮助我建立完整的触键掌握。

焦：您学习时，老师主要都教什么曲目？

小山：我小时候弹车尔尼，曲目以巴赫、古典乐派、贝多芬、肖邦为主。那时法国作品很少教，包括德彪西都很少，也不太有现代作品。田村先生很德国派，主要教德国曲目，连俄国曲目都不碰。

焦：那您准备柴科夫斯基大赛，又该怎么办呢？

小山：那时东京艺大有位保加利亚钢琴家艾契娃（Lyuba Encheva，1914—1989）教授，非常喜欢我，田村老师同意我和她一起学，研习俄国作品。不过很诚实地说，俄国曲目主要仍是我自己学的。我对俄国文化非常喜爱，第一次自己出国旅行就是到苏联，也读了托尔斯泰、普希金等俄国文学家创作。许多乐曲我必须思考，经过分析才能弹，可是俄国作品总能和我一拍即合，像是说母语一般自然。很多俄国音乐家听我演奏，好奇为何我一个日本人，能了解那么俄国式的热情？我想盛冈冬天的景色，那苍茫雪地与冰冷气候，和俄国确实有相似之处，而我身体里可能也流着俄罗斯的血，真有俄国魂吧！我13岁的时候曾参加马里宁的大师班，他相当喜欢我，提议我到莫斯科音乐学院和他

学。我的确动了心，可惜那时日本和苏联没有官方关系，不然可能就去了呢！

焦：这样我完全知道为何您会想参加柴科夫斯基大赛！您之前提过，在日本参加比赛颇无趣，评审就是在挑错音，您在柴科夫斯基大赛却感觉非常自由，能尽情表现自己。这是因为您对俄国环境也很自在吗？

小山：那是因为我经历了一番文化震撼！初赛时我听了前两天比赛，发现莫斯科听众很有自己的想法。他们对喜欢的演奏大声鼓掌喝彩，对不喜欢的却听一下子就走人，表达非常直接。看到这种情况，我非常紧张，想："天啊，等我弹的时候，会不会整个音乐厅都空了啊！"怀着忐忑不安的心情，我弹完巴赫《升c小调前奏曲与赋格》，偷偷瞄了台下一眼，"咦，只走掉一两个……那……我还可以嘛！"也就在那一刻，我突然领悟到我不是为考试而演奏，不是要弹对每个音好"得分"，而是要为听众演奏，和他们分享音乐！一瞬间，我整个心态都变了，接下来的李斯特《鬼火》与斯克里亚宾练习曲等等，我就以"全然享受音乐，和听众分享我对音乐的爱"这样的方式，开心尽兴地演奏。

焦：就我读到的资料，俄国听众也的确很爱您的演奏！那时您想过会进入决赛吗？

小山：当然没有！本来以为只是去比个经验，能有机会去莫斯科弹琴，连决赛曲目都没好好准备呢！

焦：就您所见，那时莫斯科生活环境如何？

小山：感觉很穷，生活条件很艰苦。但或许正是如此，那时的演奏家才能有强度极高的音乐表现和爆发力。现在的俄国学派当然也很好，但和三十年前相比，我还是喜欢以前的多一些。甚至不少俄国钢琴家，虽然我现在仍然佩服，但也是更喜欢他们还在苏联时期的演奏。

焦：您喜欢哪些钢琴家，是否也对俄国钢琴家有偏爱？

小山：我喜欢吉列尔斯和里赫特，但最喜欢的还是鲁宾斯坦和霍洛维兹。鲁宾斯坦的演奏大气恢宏，声音温暖、深厚且丰富，拥有一切我所没有的。霍洛维兹则拥有所有人都没有的——缤纷变幻的奇妙色彩，钻石般的灿烂亮度，不可思议的对比与张力，以及拜伦式的魔鬼焰火。

我就算修炼好几辈子，也没办法达到他的修为啊！

焦：像拉赫玛尼诺夫这样更老一派的钢琴家呢？

小山：我当然也喜欢。他的演奏色彩丰富，诠释也特别，肖邦《第二钢琴奏鸣曲》在他指下可称绝响了。他的音乐很活，像水一样，可说和日本音乐教育完全相反，所以是很大的启发。

焦：在比赛之后您立刻成为日本风云人物，演出邀约不断，我很好奇您如何找到内在的平衡？如何适时和邀约说不？

小山：我把时间用来扩充曲目。我那时只有柴科夫斯基第一、拉赫玛尼诺夫第二和肖邦第一这三首协奏曲，因此我每年学三首新曲，逐步增加曲目，现在已有六十多首协奏曲。我喜欢安定，不太喜欢变化；想多弹曲子，但对事业没有野心。我得奖那年是研究所一年级，还是想继续学习。比赛得名是好事，但比赛对我而言就只是比赛而已。我还是我，不想因此改变生活方式。我很爱音乐，那就这样下去吧！

焦：我听您的演奏，发现您对乐谱有很详尽的理解，基本上都遵守，但也会有些许更改谱上指示的表现，不过都很自然。您是如何准备并表现作品呢？

小山：我会花很多时间准备作品，仔细关照乐曲的结构形式，探究谱上细节。不过实际演出的时候，我就把自己交给现场。分析是之前或之后的工作，演奏当下还是照自己的心意走。准备愈好，愈知道作曲家的想法，自己的心意也就会愈契合作曲家。我不是恣意妄为的人，不会标新立异，但如果有福至心灵的即兴灵感，和谱上不一样但合理的想法，我也不会放弃。

焦：您如何看传统与风格？我听了您的拉威尔专辑，惊喜地发现无论是弹性速度或整体风格，您的演奏都可说仍在法国传统之内。这是您对拉威尔或法国曲目特别有心得吗？您如何获得这些演奏风格的知识？

小山：听你这样说我很高兴也很惊讶，因为我的拉威尔主要是自学。我研究所毕业音乐会除了拉赫玛尼诺夫的前奏曲、《音画练习曲》和《第二钢琴奏鸣曲》，就是拉威尔《夜之幽灵》。我只能说我听了很多法国钢琴家的演奏，可能从中吸取了养分，找到某种演奏模式吧。

焦：您录制的《第二钢琴奏鸣曲》是1913年原始版，当年就是弹这个版本吗？

小山：是的，我后来也弹了1931年修改版。两者都有很好的观点，修改版素材处理更精炼，但我觉得原始版更有拉赫玛尼诺夫的风格，音乐与技巧都更像他自己。既然同一张专辑中有他的《第三钢琴协奏曲》，我想放《第二钢琴奏鸣曲》的原始版是更好的搭配。

焦：除了俄国音乐，您另一演奏与录音主力是肖邦，可否谈谈他？

小山：日本人很爱肖邦，拉赫玛尼诺夫也爱肖邦，大家都爱肖邦，我也爱肖邦，可是啊，肖邦并不爱我（苦笑）。他的风格和我距离比较远，是不同的美感，我得花好多时间才能弹好。怎么说呢，如果我能回到过去，我想我可以和贝多芬先生做朋友；和舒曼先生有时会意见不同，但他应该还是会和我说话，也能维持友谊；但肖邦先生，嗯，我不敢和他说话，他也不会理我的吧……

焦：从成果来看，您是太客气了。不过我很好奇您在学习肖邦的过程中，具体遇到怎样的困难？

小山：以句法来说，由于田村先生严谨的德国式训练，我学生时代弹贝多芬和古典作品，心里都自动会有清楚的结构形式，也有工整规矩的句法。可是当我弹浪漫派作品，尤其是肖邦，我就变成自己的呼吸，句子变得很小。田村先生常纠正我，说即使是肖邦，至少也该以四小节为一单位，以古典架构来思考他的乐句，不能只弹琐碎的小东西。艾契娃老师也发现我这个问题，在我谱上写下数字，一句该是几小节，画出乐句帮助我了解。

焦：为什么弹肖邦，您的句法反而会变小？我以为他的结构与句法很古典，对熟悉古典结构的您而言应该很好掌握。

小山：因为肖邦让我有很多话想说，很多情感想表达。他写下的每一个音都是最高质量，我都想要表现。所有的本质都在最简单的东西里，这却是最难做到的。心和手要合一，把自己的感觉弹出来——这说起来很容易，知道道理也不难，真正要实践却很困难。我有很多情感要表现，可是我如果想着“要表现”，那弹出来的绝对不会是我真正想要表现的。就像和乐团合奏，我心里愈是想着“要合在一起、拍子都要对上”，那实际演奏就愈对不上。反而是诉诸感觉，和乐团才能一起呼

吸，拍子才会在一起。谁都会走路，但肖邦走得更漂亮；谁都会呼吸，可是肖邦的呼吸就是要有气质。我弹拉赫玛尼诺夫或舒伯特，不会有这种问题，心和手很顺畅，但肖邦既古典又浪漫，要表现好实在困难啊！

焦：既然肖邦对您而言其实比较困难，为何决定参加肖邦大赛呢？特别是您已经以柴科夫斯基大赛成名了，万一在肖邦大赛没表现好，甚至前几轮就出局，您不担心演奏事业就此毁于一旦？

小山：就像我之前说的，比赛没有影响我，我没把“事业”放在心上，也就没考虑我可能会失去什么。还在盛冈的时候，每次听到肖邦大赛的消息，感觉都是很好的音乐会，对这比赛印象很好。我喜欢肖邦，吉田老师也喜欢肖邦，我在学校很爱弹练习曲，当然练了很多肖邦、德彪西和拉赫玛尼诺夫练习曲，所以肖邦大赛第一轮的曲目对我而言不是负担。当然我的确有个心愿，就是我那时还没有在波兰演出过。如果参加比赛，不就能在华沙——肖邦的故乡演奏吗！如果真的进入决赛，还能和华沙爱乐，和波兰音乐家一起演奏肖邦协奏曲！这是多么美好的事啊！想到这点，我就决定参加了，最后也很幸运能得到名次。从柴科夫斯基到肖邦大赛，又经过三年的学习与累积，我这时才觉得自己准备好了，可以正式开展演奏活动。

焦：除了肖邦和拉赫玛尼诺夫，您的斯克里亚宾诠释也声誉卓著。这对俄国以外的钢琴家而言确实特别且难得，您也很可能是亚洲第一位公开演奏并录制斯克里亚宾钢琴奏鸣曲全集的钢琴家。

小山：在认识拉赫玛尼诺夫的作品不久，我就开始弹斯克里亚宾，从此一直很喜爱。我在柴科夫斯基大赛第二轮弹了他的《第三钢琴奏鸣曲》，而两年前我遇到沃斯克森斯基教授，他居然马上说他一直忘不了我当年的演奏，即使已经过了三十多年。他是斯克里亚宾专家，也录制了他的钢琴奏鸣曲全集，听他这样说，我真是高兴！

焦：不过您温和可亲，实在很难把您和斯克里亚宾后期那些阴森作品联想在一起……

小山：但我连《第六钢琴奏鸣曲》，斯克里亚宾自己都不演奏的“邪恶”乐曲也都相当喜爱呢！我想，可能我内心藏着魔鬼，只是大家都没看到吧，哈哈！我真的很爱斯克里亚宾，最喜欢他的《第十钢琴奏鸣曲》。他的感受非常微妙敏锐，有很感官的一面，让钢琴发出奇幻音色。我喜欢黑暗的第六号与第八号，也爱宛如庆典的第七号，第四号也

极富魅力，第二乐章的想象简直不可思议。

焦：对于一般听众而言，光是第三号到第四号之间，风格就有很大的变化，到第六号更是与第三号截然不同的世界。您能在如此剧烈的改变中感觉到这仍是同一位作曲家吗？

小山：就创作思考上来说，斯克里亚宾在研读布拉瓦茨基（Helena Blavatsky，1831—1891）的神智学（Theosophy）后改变很多，但究其音乐脉络，我仍然能看到连贯性的发展，而非陡然断裂。比方说第三号的第四乐章，音乐充满热情与幻想，是斯克里亚宾那时期的风格。但你仔细听其中的和声写作，其不寻常的声响已经预告了未来的发展。第四号和声变化频繁，可谓指引之后的表现，第五号则是不同风格的混合，到第六号就彻底变化。循此脉络来看，我仍能辨认出这是同一位作曲家。

焦：您怎么看他的和声语言？我们该如何解析他的后期作品？

小山：斯克里亚宾说他先是肖邦主义者，再是瓦格纳主义者，最后变成斯克里亚宾主义者。肖邦主义和斯克里亚宾主义这两端很容易理解，而我们不要忽略瓦格纳的影响。他的结构非常清楚，甚至完全可以用古典来形容，然后你看他的和声，经过漫长的发展才到最终和弦。只要看清楚终点再往回推导，那些听起来非常复杂的声响，就一点都不难解了。当然最极端的例子就是《普罗米修斯：火之诗》，整首曲子就两个和弦，最后一个以及之前的一切。但也在这种写法中我们听到斯克里亚宾大幅扩张声音的色彩，让音乐成为祭典。我实在希望他能活长一点：他后期已经有那么特别的思考，把一切艺术与感官用音乐融合。如果继续写下去，不知道能够创造出何等惊人的创作。

焦：您觉得斯克里亚宾的声响和梅西安有相似之处吗？

小山：的确有，不过梅西安的声响像是阳光照耀大教堂的彩绘玻璃，斯克里亚宾却是夜蛾飞舞时飘散的鳞粉。色彩或许相似，却是两个完全不同的世界。

焦：斯克里亚宾还影响了您的音乐会规划。虽然您说自己不是很有企图心的人，但您在2006年宣布进行为期十二年，共二十四套曲目的“小山实稚惠的世界：琴键上的浪漫旅程”计划，大概很难说这不是一种企图吧！一口气开出二十四套曲目实在非常惊人，为何会有如此想

法？

小山：这其实真的不是什么雄心壮志，而是出自非常简单的心愿：我很喜欢设计曲目，想弹愈多曲子愈好。钢琴家又有太多曲目可弹，用一生去学习都不够。可是在日本，场馆总会要求演奏家弹比较通俗卖座的曲目，比方说贝多芬和肖邦的主流创作。既然如此，那我就干脆一次推出十二年的曲目规划。一方面自己可以稳定成长，进行大计划，另一方面也是告诉各场馆，我某段时间就是弹某套独奏会曲目，不会改变了。这个计划如今要到结尾，我一共演奏了123部作品，大致把想弹能弹的作品呈现了一次，但我还有很多作品想演奏呢！

焦：那让我们期待“小山实稚惠的世界”第二回吧！您的系列也结合录音计划，刚发行了舒伯特八首《即兴曲》，现在又录好巴赫《哥德堡变奏曲》，可否也谈谈这几年的内心转折与录音准备？

小山：我在2001年的时候弹了四套巴赫曲目，包括《意大利协奏曲》、两册《前奏曲与赋格》与《哥德堡变奏曲》，之后有空就拿出来复习，所以可说积累15年的心得后我才录制《哥德堡变奏曲》。刚刚我说了那么多对于俄国音乐的热爱，可是老实讲，我最爱最爱的作曲家，仍然是巴赫、贝多芬与舒伯特。我弹拉赫玛尼诺夫和肖邦的时候，我很高兴我自己是钢琴家；我弹贝多芬的时候，我很高兴自己是一个人，和他一样的人，也很高兴能和巴赫与舒伯特一起生活，永远有他们的音乐相伴。

焦：不过您还没有录制任何贝多芬的钢琴奏鸣曲？

小山：录制贝多芬需要勇气。我不知道自己准备好了没有，不过心里的确愈来愈有东西可以通过他的音乐表达。像《第三十二钢琴奏鸣曲》的第二乐章，那必须是从内心纯粹发出的话才值得诉说。我的确在往这个方向努力，将来肯定会和大家分享我的贝多芬心得。

焦：您的曲目相当宽广，包括各种时代与风格。然而，身为来自亚洲的日本音乐家，您可曾认为如此背景会是障碍，东方音乐家难以真正表现西方艺术？

小山：我心里没有任何界限，没有国籍、文化、年龄等。如果要说界限，那什么都可以是界限；要强调不同，语言、宗教、时代也都可以是阻隔彼此的障碍。我和这些西方作曲家虽然身处的文化、肤色、宗教

信仰等都不同，但我爱音乐，爱他们的作品，而这消弥了一切隔阂。我后来决定留在日本学习，也是这个道理。一旦音乐进入到我的心，我觉得没有什么不同。

焦：Tower唱片行在世界其他地方都绝迹，唯有在日本仍能维持大型店面，还推出自己的古典音乐再版企划，东京更有全世界最多最好的古典二手CD店。对日本人而言，西方古典音乐究竟代表什么？为何日本人会这么喜爱这门艺术，把它当成自己的文化守护？

小山：日本人有两项特质，一是对外国事物好奇，二是个性严谨，习于辛勤工作。古典音乐这门艺术来自西方，博大精深，演奏技艺又必须通过严格辛勤地练习才能获得，可说正对日本人的特质，而我们本来也就是爱好音乐艺术的民族。我和SONY合作三十年，持续出版新录音，这是很特别的例子。不过即使在日本，古典音乐市场仍在萎缩。现在大家把便利当成最高价值，但一味追求便利，就失去很多美好的东西。我很怀念以前的黑胶唱片，光是封面与包装常常都有精美设计，能带来许多美好艺术想象。现在许多人听音乐只用手机下载，还常常只听第一乐章，没有完整认识作品，也不欣赏专辑企划。看似不重要的，其实往往是最重要的。忽略、舍弃的当下觉得没什么，到头来才知后果严重。不肯花时间，什么都要快速，多半造成浅薄。诸多浅薄相加，并不能积累出深度，只有有意识地追求深度，才可能累积出丰厚。

焦：日本艺术是否也影响了您的音乐诠释？

小山：或许有，但也是无意识的影响。我没有刻意拿两者来互相解释，但也不排斥融会贯通的可能。比方说我不只喜爱西方音乐，也爱日本的传统音乐与戏剧，像是文乐（人形净琉璃）与能剧等。能剧演员戴着面具，看起来没有变化，可是因为表演与观看的人心情不断变化，那其实也就跟着变化，就像同样的乐曲经过不同的人演奏与欣赏，也会是不同的感受。



2011年5月11日，小山实稚惠为震灾区岩手矶鸡小学学生演奏
（Photo credit：小山实稚惠）

焦：我知道您也是运动迷，常出现在比赛现场，不知道这是否也给您演奏上的启发？

小山：我对运动的爱好仅止于当观众，不过钢琴家某方面也可说是运动员。看运动员如何专注、如何运用肢体、如何取得协调与平衡，以及对时机的掌握，知道何时该出手，确实给我很多启发。

焦：您一年大概有六十场音乐会，已经非常忙碌，“311大地震”后又加上慈善演出，今年就有三十五场义演，实在令人佩服。可否谈谈您的感想？

小山：这是我该做的事。“311大地震”完全改变了我的想法：震灾之前，我很爱音乐；震灾之后，我更爱音乐。之前我精进技艺，拓展曲目，觉得总是有时间，可以慢慢成长。但地震让我了解，明天可能不会来，我能把握的就是今天！我今天就要做到最好，每天都必须珍惜，想要做的事就得去做，不要迟疑！

焦：无惧辐射灾情，您在地震三个月后就到灾区义演，至今不断。就您所见，古典音乐能为灾民带去什么？

小山：我小时候在这个区域成长，对这边的人很了解。他们很安静，很有耐心，温柔和善，但不直接表达情感，连小孩都很拘谨。但音乐正是从内在打开心灵的语言，能带来力量。当震灾过了两年，更需要让居民知道音乐的价值，透过音乐和他们分享情感与爱。不只物质环境需要恢复，心灵也要重建。这是我的家乡，我会持续努力。

焦：最后，除了演出计划和慈善演出，不知您是否还有其他计划可以和我们分享？

小山：我个性很安静，习惯通过音乐表达情感。不过这几年有机会和很多不同行业的人谈话，有很多有趣的内容，会由音乐之友出版社集结发行，希望大家喜欢。

理想国
imaginist

想象另一种可能

好文 影像 活动

共读 共赏 共享

手机扫码
发现更多内容

世界钢琴家访谈录 1954—1965

Chapter 1 齐默尔曼

Krystian Zimerman

Chapter 2 俄国与法国篇

Pierre-Laurent Aimard
Jean-Marc Luisada
Roger Muraro
Jean-Yves Thibaudet
Jean-Efflam Bavouzet
Natalia Troull
Yefim Bronfman
Konstantin Scherbakov
Lilya Zilberstein

Chapter 3 波格雷里奇

Ivo Pogorelich

Chapter 4 美洲与欧洲篇

Ronald Brautigam
Andreas Staier
Louis Lortie
Stephen Hough
Andreas Haefliger
Roland Pöntinen
Stefan Vladar

Chapter 5 亚洲与中东篇

魏乐富与叶绿娜 Rolf-Peter Wille / Lina Yeh
陈宏宽 Hung-Kuan Chen
邓泰山 Dang Thai Son
Abdel Rahman El Bacha
吴菡与芬克尔 Wu Han / David Finckel
小山实稚惠 Michie Koyama

游艺黑白

The Colors Between Black and White

4

世界钢琴家访谈录

焦元溥 著

广西师范大学出版社

为了人与书的相遇

焦元溥　著

游艺黑白

广西师范大学出版社

·桂林·

图书在版编目（CIP）数据

游艺黑白.4 / 焦元溥著. -—桂林：广西师范大学出版社，2019.9

ISBN 978-7-5598-2103-4

Ⅰ. ①游… Ⅱ. ①焦… Ⅲ. ①钢琴一音乐史一世界 Ⅳ. ①J624.19

中国版本图书馆CIP数据核字（2019）第174470号

广西师范大学出版社出版发行

广西桂林市五里店路9号　邮政编码：541004

网址：www.bbtpress.com

特约策划：雷淑容

特约编辑：雷淑容　闫柳君　何宁　高远致

责任编辑：马步匀

内文制作：陈基胜　李丹华

目录
CONTENTS

第一章 **1968—1976**
前言 迎向无国界的地球村
布雷利
塔霍
贝瑞佐夫斯基
安德谢夫斯基
安兹涅斯
陈毓襄
弗格特
横山幸雄
刘孟捷
基辛
费尔纳
卢冈斯基
路易斯
梅尼可夫
列夫席兹
第二章 **1976—1990**
前言 千山万水，只是开始
安宁
简佩盈
艾卡斯坦
陈萨
寇柏林
李嘉龄
查梅
严俊杰
伽佛利佑克
布雷查兹

阿芙蒂耶娃
王羽佳
张昊辰
后记 焦元溥专访焦元溥

第四册
1968—1990

主观而言，钢琴家的成长与教育背景，自然和其艺术与人生息息相关。然而无论就风格或曲目，收录于本册的钢琴家，整体而言较前辈展现出更大的融合性，学派与地域对其演奏风格的影响也愈来愈淡。这也代表了钢琴演奏发展至今的趋势之一：不同的传统不再是分界或桎梏，而是可以彼此借鉴与吸收的宝藏。如毕业于巴黎高等音乐学院的塔霍，现在的技巧概念却得益于俄国大师索科洛夫；当今俄国钢琴学派的顶尖代表贝瑞佐夫斯基，却相当欣赏传统法式“似珍珠的”演奏；横山幸雄与列夫席兹，曲目广到惊人，学派背景对他们而言，像是遥远的过去。还有像费尔纳与弗格特这样曲目多以自身文化为主的钢琴家，但他们的诠释角度也更面向世界……

至本册第二章，更收录了更年轻的、比例极高的亚洲钢琴家访问。亚洲有属于自己的欣赏角度与聆听观点，我们更该有属于自己的声音。这并非要扭曲西方经典音乐，或恣意比附解释，而是在努力深入了解后，以我们的文化丰富古典音乐的内涵，为这门艺术开创更宽广的表现可能，探索更深邃的精神层次。他们代表了古典音乐的现在，也将成为这部正在发生的古典音乐史的未来。

第一章 1968—1976

前言 迎向无国界的地球村

本书第四册分为两章。除了两位例外，各以笔者出生年（1978年）为界：在第一章的钢琴家，年龄大笔者两岁至十岁；在第二章的，则与笔者同年或小笔者一岁至十二岁。

如此不成归类的任性区分，其实反映几项事实。主观而言，钢琴家的成长与教育背景，自然和其艺术与人生息息相关。至少俄国钢琴教育，多数仍维持具有明显传统特色的技巧训练。然而无论就风格或曲目，收录于本册的钢琴家，整体而言较前辈展现出更大的融合性，学派与地域对其演奏风格的影响也愈来愈淡，以此分类意义不如过去显著。比方说塔霍是法国指标性钢琴家，也毕业于巴黎高等音乐学院，但他现在的技巧概念，却得益于俄国大师索科洛夫；贝瑞佐夫斯基，绝对是当今俄国钢琴学派的顶尖代表，却相当欣赏传统法式“似珍珠的”演奏。当然他心中的声响并非昔日法式，但追求轻盈、优雅、美丽、精致，仍是其美学目标。安德谢夫斯基的曲目虽可溯及他波兰与匈牙利的家庭背景，但其演奏主力仍是德奥作品。安兹涅斯，本书唯一的挪威受访者，曲目当然包括格里格与西贝柳斯等北欧作曲家，但接受捷克钢琴家指导的他，也甚早就研究了雅纳切克。至于横山幸雄与列夫席兹，曲目广到惊人，学派背景对他们而言，像是遥远的过去。当然，也有像费尔纳与弗格特这样曲目多以自身文化为主的钢琴家，但他们的诠释角度也更面向世界，和过去传统相当不同。至于英国钢琴家路易斯的习乐与习琴历程，陈毓襄与刘孟捷的技巧发展，更几无前例可循。他们每位都有精彩故事，值得读者与听众细心品味。

在本章访问中，最特别的或许是梅尼可夫。虽然也论及其他，整篇核心实为肖斯塔科维奇二十四首《前奏曲与赋格》。这是他极受好评也极富心得的曲目，或许也是本书受访者中，对此曲有最突出见解的名家。这并非我陌生的作品，但为了访问，我仍准备了两个月以上。十分感谢他的热情分享，也希望这篇访问能帮助大家更理解这部谜样的精彩创作。

至于最“为读者量身定制”的访问，要属布雷利与基辛。我和布雷利相识超过十年，却选在截稿前才正式访问他。以长期积累的友谊与默契为底，访谈自可充分涵盖我们希望讨论的议题与传达的想法。同样认识超过十年，此次收录的基辛访问，是我们以他在本书旧版访问的英文稿为基础，来回通信增加内容。某程度而言，这其实是我们的共同作品，格外感谢基辛对访问的重视。

至于为何要以1978年为分界，还请让我留到第二章的前言再说……

布雷利
Frank Braley, 1968—



1968年2月4日出生于法国柯贝埃松（Corbeil-Essonnes），布雷利3岁多和母亲学习钢琴，10岁和法国广播爱乐合作协奏曲，18岁进入巴黎高等音乐学院，三年后以钢琴与室内乐一等奖毕业。1991年他获得伊丽莎白大赛冠军，展开国际演出事业，参加各大音乐节演出。201 1年起布雷利担任巴黎高等音乐学院的钢琴教授，2014年则担任比利时华洛因皇家室内乐团（Orchestre Royal de Chambre de Wallonie）的音乐总监。除了繁忙的独奏演出，他也是室内乐好手，堪称该领域中法国当代最杰出的名家，录音包括贝多芬小提琴与大提琴奏鸣曲全集，以及舒伯特和拉威尔的诸多室内乐名作，持续活跃于世界乐坛。

关键字：自然学习 鲁维耶 1991年伊丽莎白大赛 贝多芬《第四号钢琴协奏曲》职业演奏生活 室内乐 贝多芬《第四大提琴与钢琴奏鸣曲》法国作曲家共通点绘画 法国风格 德彪西 流行音乐和爵士乐 爵士乐与巴洛克音乐 格什温 和听众讲解 音乐会服装礼仪 文学与音乐 古典音乐的意义 寂静 音乐教育

访谈时间、地点：2018年5月，巴黎

焦元溥（以下简称“焦”）：我知道您3岁多的时候就开始学钢琴。这是家人刻意想栽培您成为音乐家吗？

布雷利（以下简称“布”）：一点也不。其实是我主动要学的。家母是业余钢琴家，教些朋友的小孩。我看别的孩子弹，就吵着也要学。但我太小，我妈不知道怎么教，就先教我读谱，像游戏一样让我认识音乐，到我快4岁才教我弹琴。我妈很聪明，从来没有强迫我学，一年之后帮我另找老师，找到在我们家附近音乐学院的阿兰（Jean Allain）。这真是我的幸运。阿兰是指挥家，和明希在巴黎音乐学院管弦乐团（Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire）工作过，1963年还首演了弗兰克的《耶稣宣道八福》。我实在不知道为何他最后会在这个小音乐学院教钢琴，可能因为健康不好吧。他是真正的音乐家，有丰厚的知识与见闻。他和科尔托上过课，甚至认识拉威尔，还听过他演奏，告诉我好多二战之前的巴黎音乐生活。也因为他不是真正的钢琴老师，他没有要求我做技术练习，没有音阶琶音，只是教我巴赫的音乐，后来更和我解释管弦乐的声响与色彩，即使我才五六岁。

焦：您后来也一直这样学习吗？

布：几乎都是如此。当他退休后，帮我找了新老师，但我还是照这个方式，没单独做技术练习，就是练乐曲。接下来的十年，我虽然一直

乐在音乐，念的却是一般学校而非音乐学院。我没有练视唱听写，也持续热衷运动，尤其喜欢网球和足球。我也学其他乐器，7岁开始学了六年小提琴，后来也学鼓和萨克斯管。对我而言，音乐就是兴趣。妈妈也没有逼我练琴。今天我若不想练，朋友又来邀踢足球，她会说“那就明天练吧”。当然我也曾动过放弃钢琴的念头，我妈只说“还是学吧，否则你将来会后悔”，我也就继续下去。

焦：您练琴的时间多吗？

布：我青少年时期练得很少，一天只练一小时。我个性很懒，总希望赶快把事情做完，所以很有效率，在最短时间完成进度。我视谱和读谱都很好。有时不想练琴，我就读乐谱，像看书一样。这也算是某种练习吧。

焦：我听您在台湾的两场独奏会，技术非常扎实，即使是很困难的作品也掌握得面面俱到。您如何发展出这样的技巧？

布：我不觉得我的技巧特别坚实，但的确很自然、诉诸直觉，流畅、放松而不压迫键盘。这可能和我爱视奏有关。视奏不可能弹出所有小细节：我学会如何快速看出音乐走向，流畅地维持旋律线，并给予乐句明确的方向。

焦：您在音乐上这么有天分，也很有兴趣，为何小时候没想读音乐学院呢？

布：我10岁的时候赢了些比赛，得以和乐团合作，还上了电视。老师觉得我很有天分，就推了一把，于是我11岁考了巴黎高等音乐学院。非常非常幸运，我没有考上！所以我就继续自己课外的音乐学习。我13岁停止学小提琴，但仍在学生乐团拉，还当第二部的首席。钢琴仍然是兴趣，我持续打球，还迷上天文物理学，过着快乐的生活。但到了17岁，我想或许该试试看正式学音乐，毕竟我弹钢琴都很快乐。我用了一年时间准备巴黎高等入学考……嗯，那段时光真的不是很快乐。我得认真练技巧，练琴时间变成一天三小时到四小时，还得减少和朋友的相处时间。我平常和朋友所聊的和听的，都是摇滚、重金属、朋克和流行音乐，古典音乐像是我的秘密花园。我的哥哥吹长号，常带我听爵士乐演出和唱片，这也影响我很大。我想，如果成功考上，我就试试看；如果失败，我就专心念天文物理，当业余钢琴爱好者就好了。后来虽然考上，我还是很想念天文物理，一度想双修。但我很懒，最后还是放弃了。

焦：您在巴黎高等音乐学院的学习又是如何呢？是否能接受音乐学院的制度化学习？

布：这又是我的幸运。我的老师德瓦永（Pascal Devoyon，1953—）、伊瓦迪和鲁维耶都是很好的音乐家，也是很开明的老师。第一天见到鲁维耶，我就说我不想每周上课，想把曲子学完了，能呈现完整想法之后，再给老师听。“没问题，”鲁维耶说，“我给你这样的自由。但你若没有纪律，我就回到一般的上课方式。”因此我的学习相当自治自主。老师帮助我很大，但像是向导。我因为非常想念智识性的科目，还到索邦大学念了一年哲学。

焦：您1986年进入巴黎高等音乐学院，1989年得到钢琴与室内乐一等奖，隔年考入高级班，但在1991年得到伊丽莎白大赛冠军，还是首次参加国际比赛就得奖。我很好奇您当时为何想参加国际比赛，又为何首度参赛就挑这么大的赛事？

布：这其实是个误会，哈哈。我之所以想参加，是想知道我能否在音乐界有事情做。如果参加几个都不成功，我就继续念大学，音乐可以只是爱好。但我并没有那么大的野心，一开始就参加伊丽莎白大赛。我本来选了两个良好但规模并非最大的比赛。首先是1990年9月的日内瓦大赛。我很认真地准备，但比赛前一个月，不慎在泳池弄伤手指。虽不严重，但得休息一个月，于是我就过了一个愉快的夏天。接下来是1991年5月的都柏林比赛。那时我只是个就读于巴黎高等高级班的学生，没有什么资历。1991年1月15日，我收到都柏林的拒绝函，而那天刚好是伊丽莎白大赛报名的截止日，两者时间几乎相同，要求曲目也差不多。我清楚记得，我那天打了电话问是否还能寄申请表？就这样，伊丽莎白大赛成了我第一个国际比赛。

焦：我最近又听了您在决赛演奏的贝多芬《第四钢琴协奏曲》，真的非常精彩。这首钢琴部分有大量的音阶、琶音、三度等基本技巧，许多很好也很有经验的钢琴家，弹它都不能完全避免些许技巧练习的影子，您的演奏却能完全不见痕迹。现在我知道为什么了……

布：因为我从来不练音阶、琶音或三度，哈哈。好啦，我在开玩笑。我当然会琢磨技巧，但都从乐曲里练。我弹肖邦练习曲与李斯特奏鸣曲，但不弹纯粹展技，或以技巧为主轴的作品。演奏好“贝四”的秘诀，在于永远要看旋律线，而非音阶、琶音、三度。我们要看“文本的精神”而非文本。就像德彪西的作品旨在写意，演奏要追求印象、光影、色彩，绝非个别的音。在乐曲中见到音阶，也不能把那当成音阶，

要看成句子、歌唱、效果等。我现在也教学，一般学生看到八度，尤其是八度加上强奏，心里就预设要弹得轰隆作响。我都说请往管弦乐团想—管弦乐没有“八度”，而是两件不同乐器演奏同一线条，只是音高不同。钢琴作品中的八度，也可作如是观，重点是线条。鲁普和布伦德尔都不是毫无窒碍的技巧圣手，但他们永远演奏音乐，以音乐的解答来对付技巧问题。演奏者必须让技巧充满音乐的意义，不然“贝四”就会像车尔尼练习曲。

焦：但我还是非常好奇，您怎么敢选“贝四”当决赛曲目？现在要在比赛得名，决赛往往都选柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫和普罗科菲耶夫的炫技名作。这既可“展示火力”，诠释争议也比较小。您不但没选这些著名“战马”，还挑了音乐最深邃动人，但也最模棱暧昧、解释最多元的“贝四”。这是怎么回事？

布：我准备日内瓦大赛的时候，心里确实想赢得奖项，所以选了拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》。当我参加伊丽莎白大赛，一方面协奏曲选项非常自由，我可选任何我想选的作品；另一方面，老师们都告诉我，我在伊丽莎白大赛没有机会—这是给技巧高超的职业钢琴家，尤其是超技俄国学派钢琴家的比赛，我能进入第二轮就偷笑了。既然如此，我告诉自己，如果我不可能在比赛中获奖，但万一万一，真的进了决赛，能和很好的乐团在很好的场地合作协奏曲，说不定也是我一生唯一的机会—或许我以后就改行念天文物理了—那我要弹什么？想了想，我心里只有一个答案，就是贝多芬《第四钢琴协奏曲》。那时我甚至还没弹过它，我完全基于这个心愿而选了“贝四”。

焦：这实在太有趣也太特别了。但最有趣也最特别的，是您最后赢得首奖！

布：这是一连串不可预知事件的总和。由于只预期要得个参赛经验，我也没有选什么炫技大曲目，第二轮我弹了李斯特《彼特拉克十四行诗第123号》和舒伯特钢琴奏鸣曲，完全是我觉得自己能弹得最好的作品。我又极其幸运，是十二名决赛选手中的最后一名。在我之前的是非常成熟的冈兹（Brian Ganz），他和非常年轻的梅尼可夫（Alexander Melnikov，1973—）是当时舆论的最爱，没什么人讨论我。我还得到些负评：有评论觉得我“太轻松”，不像是来比赛的。因为焦点在别人身上，我就更轻松了。冈兹选了普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》，标准的“战马”。我想，比赛最被看好的选手选了炫技名曲，我又在他之后弹，那更不会有人关心我。既然如此，我就好好享受这人生可能唯一的

经验，好好演奏贝多芬《第四钢琴协奏曲》吧！然而一如我们所想的，决赛大家几乎都选“战马”曲目。结果就是在我之前，评审已经听了四次“柴一”、两次“拉三”、两次“普三”，实在受够了。怎知就在比赛结束之际，居然有个年轻小伙子，以全然放松的方式和充满感恩喜悦的态度，演奏协奏曲中最深刻美丽的贝多芬第四—我完全可以想象，评审只会想要拥抱这个男孩，和他说谢谢。我想这真的是机运。毕竟伊丽莎白大赛至今，也只有我弹“贝四”获得首奖。

焦：这真的很幸运，但您也太客气了，因为您的“贝四”真的非常优秀。

布：我前些日子又看了当年的决赛实况。我就不假谦虚了：我确实弹得很好。如果不好，评审的惊喜应该会转变成失望与愤怒，给我最后一名。但那场演出最特别的，是我第一次演奏“贝四”，音乐里充满了天真、纯粹、新鲜的气质。相较于其他身经百战的参赛者，如此气质在比赛中又格外珍贵。我现在也当过两次伊丽莎白大赛评审，非常能体会。我另一个幸运，是那年是莫扎特纪念年，因此协奏曲前的独奏曲，那届规定要选莫扎特的钢琴奏鸣曲，而这让演奏者无所遁逃—你是不是好的音乐家，在莫扎特里一听就知。此外，那年的决赛指定新作并不困难（每位选手仅有一周时间学习），我只花三天就学会了，因此可以专注在莫扎特与贝多芬。这也帮助很大。

焦：根据大赛出版的录音解说，当您听到自己获得首奖，“像是瘫痪，必须要人推到台上才能领奖。”—现在我也知道为什么了。既然您完全没有准备，得奖之后又如何调适呢？

布：那真是一段很辛苦的时光，好像没带工具憋气潜水。说来好笑，我之前甚至没开过独奏会—我在准决赛的演奏，就是我人生第一次在公众面前弹一个小时的琴！我之前有的演出经验，是一年三四次，在音乐学院和朋友合作室内乐。听到首奖是我，第二秒，我就感受到压力，好像大赛冠军的名牌重重地烙在我额头上。那个夏天我给自己两个月时间准备，完全没演出，之后我每天都在学曲子、演奏、学曲子、演奏。每年我必须学七八首协奏曲，还都是第一次上台，也必须弹得够水平，试着达到人们对伊丽莎白大赛冠军的期待，不能失去比赛的颜面。毕竟那几年大家不是来听布雷利，而是来听一个大比赛冠军的新得主。从学生一下子要面对如此高密度的演出，实在不容易，但这也是成为职业演奏家唯一的方法。我遇过很多技艺皆精的音乐家，什么都好，就是无法承受旅行和演奏的生活形态与压力。学习承受身心压力，并能坚

持，这只有从做中学。不过我也没有接过多演出，一年大概六十场。如此连续一年半，我的手臂出现疼痛。不严重，但我知道这是警讯，于是取消了两个月的音乐会—啊，这是很大的解脱，我终于有时间好好喘口气。当我再开始演奏，感觉变得完全不同。我对曲目更有取舍，知道如何获得平衡，如何对邀约说不，也演奏更多室内乐。

焦：您在室内乐上的成就有目共睹，可否谈谈您心中的室内乐？

布：我认为室内乐是音乐的基础。这是和伙伴一起演奏，分享音乐与想法。独奏会状况好的时候像飞行，可以随心所欲、御风而行；但残酷的事实是，它常常像是跑马拉松，困难、孤单、辛苦，时间又长。室内乐像是周日聚会，朋友聊天打球，对我而言和度假没两样。有时我甚至觉得，我“度假”还能得到酬劳，实在很奇怪。此外，离开学校与老师之后，聆听音乐会和演奏室内乐，可说是精进自己、持续学习的最好方法，尤其是室内乐。和不同音乐家演奏，就是聆听、学习、交流、发展想法，我的伙伴就是老师。我开始演奏愈来愈多的室内乐，得到太多太多养分。我现在也涉猎指挥，但我的指挥其实是室内乐的延伸，曲目也以室内乐团能表现的为主。

焦：室内乐对您是怎样的艺术？您演奏室内乐又有怎样的目标？我听您和雷诺·卡普松（Renaud Capuçon，1976—）合作的贝多芬第九号小提琴与钢琴奏鸣曲《克罗采》，您完全不抢小提琴的风采，但也知道如何表现自己；音乐有自然的平衡，彼此并不竞争互斗，但也不失该有的紧张感。

布：我和各式各样的音乐家合作过室内乐。有些很合，有些则否，而我会选择能和自己产生化学作用的伙伴合作，我必须喜欢这个人及这位音乐家。但无论如何，我对室内乐的方式都是友善、自然、温柔。身为大赛冠军得主，有时我必须向世界证明自己的能力；室内乐不需要证明什么，只需要服务，为音乐也为伙伴服务。对我而言这也是很大的解脱。我常用跳舞比喻室内乐：那是力道和感情的交流，彼此要亲密融合。呼吸和动作都要在一起，但不是用言语，完全靠感受与了解。虽然有排练，但在场上就是即兴，敏锐地接受讯息又给予回应。你也不会想要证明，你是比你的伙伴更好的舞者。室内乐还比舞蹈更好，因为当中每个人都有机会可以带领。你能表达意见、主导方向，也要能支持伙伴或消失在织体之中。有时我听人评论某小提琴与钢琴奏鸣曲的演奏，说某段小提琴不是很清楚—是啊，那段本来就不该清楚，因为钢琴才是主角，小提琴只是伴奏。室内乐就是这样有趣且有机的合作，我实在乐此

不疲。

焦：有些作品相当难以解读，比方说贝多芬《第四大提琴与钢琴奏鸣曲》，您如何和伙伴得到一致的观点？又或者某些作品您已和熟悉的伙伴建立了很好的诠释，但遇到其他演奏者，提出具有信服力但截然不同的诠释，您会如何调适？

布：这首真是我心中最奇特、最困难，甚至可用神秘莫测来形容的室内乐了。它常让我想到弗雷的某些作品，像迷宫一样回折盘绕，不知道要往哪里去。它的氛围和色彩都很微妙，好像贝多芬在探索自己个性中的秘密。有些贝多芬作品可以用意志和能量来应对，或者对抗，但这首你必须被这音乐邀请，才能进入它的世界。顺利时一切都好，不顺时就像沙跑进鞋子里—你仍然可以走，但绝对不自然也不舒服。我想无论是谁，都必须花很多时间才能找到演奏之法。至于诠释调适，我并不是固守己见的人。就像我买衣服也愿意试从未穿过的款式，如果伙伴的想法很具说服力，为何不试试看？愈是熟悉的作品，我反而愈能接受新观点。这就像我突然决定走不同的路回家，可能多花了些时间，但必然可以看到新景色，也会有新灵感。

焦：有些室内乐作品，乐器间的比重并不对等，比方说弗兰克的《A大调小提琴与钢琴奏鸣曲》和肖松《为小提琴、钢琴和弦乐四重奏的重奏曲》，钢琴分量都很重。您会有调适问题吗？或是必须刻意压低钢琴的分量？

布：其实不必。虽然钢琴分量很重，但毕竟不是瓦格纳，而且声响仍然有法国音乐的光亮与透明感。只要小提琴家能有这样的音色与穿透力，钢琴并不会造成妨碍。

焦：法国作曲家中有的风格古典，有的笔法厚重，有的和声新奇，您觉得若把圣—桑、弗兰克、肖松、弗雷、德彪西、拉威尔放在一起看，他们是否有共通点，比方说您刚刚提到的“光亮与透明感”？

布：在光亮与透明感之外，我觉得还有更大的共通性。有的音乐像说话、像语言，比方说巴赫；有的像歌唱，例如莫扎特和舒伯特；有的如戏剧，像是贝多芬和浪漫派诸多作曲家。如果我要比拟，我会说法国音乐像绘画，只是这是3D绘画，在空间中作画。画不只有色彩，还有笔触、笔法、透明度、层次与动态。法国音乐即使各家各派很不同，都有诉诸感官的特色—不只是情感，还有身体触感，牵动你听觉之外的所有感官。这和德国音乐偏重用脑，寻求音乐意义的写作很不一样。以这

点来看，德彪西可能是最法国的作曲家。这也牵动到演奏技巧。许多很杰出的钢琴家没办法弹德彪西，关键在于能否适应德彪西所要求的触键与声响。钢琴家应该用手指如画笔，从乐器中带出色彩与光影。这和演奏古典或浪漫派作品截然不同。不能弹得太生硬，但也绝对不能弹得太模糊，或用太多踏瓣，破坏德彪西乐曲的声响结构与优美造型。

焦：以此延伸，在技巧能为不同作曲家服务的前提下，您觉得法国演奏家也有“法国风格”吗？当法国音乐家演奏德奥作品，会将其诠释成“法国风”吗？

布：在现在这个时代，学生能和各派老师学习，能在网络上欣赏各种演奏，接受各种影响，地域与民族风格无可避免地变得愈来愈淡，但我认为还是存在的。法国风格讲究精致、细腻、轻盈、色彩与光线的反照，我们可把如此特质适时运用到德奥作品—这不是我们把德奥作品做法国风表现，而是作品本来就有这些特质。比方说刚刚提到的贝多芬《第四钢琴协奏曲》，它光亮、轻盈，所要表现的完全超越音符本身，也超越钢琴与手指，像电影特效。这效果其实很像德彪西。在舒伯特独特的温柔里，我们也能看到德彪西。他的《即兴曲》和许多歌曲，选题与感受几乎是印象派，常和自然、风、水等相关，即使写法非常不同。德国曲目中可能也有法国风格，或者作曲家本来就受法国音乐影响，像斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫。我想敏锐的演奏者会明辨风格，不会固守于刻板印象，也不会把所有作品都以相同风格表现。

焦：这点真的非常重要，可惜多数人学习音乐依循的仅是刻板印象。即使刚刚您提到法国音乐整体而言像绘画，但并非所有作品都像绘画。即使我们知道德彪西的风格与发展过程，他作品中还是有许多面貌与写法，无法一概而论。

布：这正是伟大作曲家的本领。就以德彪西为例，他不只写作技巧高超，还是音乐的开路先锋。纵观音乐史，这样的艺术家并不多见。他在音乐中创造出的缤纷世界，许多领域不只前无古人，到现在也还后无来者，仅见于德彪西的灵感与想象。《雪花飞舞》（*The Snowis Dancing*）像是绘画，但《洋娃娃的小夜曲》（*Serenade for the Doll*）或《奇人拉文将军》（*Général Lavine – eccentric*）就像戏剧。钢琴家有时要当舞者，有时又得是炼金术士，自乐器声响中萃取精华，如《格拉那达之夜》和《飘散在暮色中的声音与馨香》。有时像是在大自然中游戏，和风、水、火等元素对话；有时却什么都不做，静静地在野外，聆听四面八方的声响，让思绪随之旅行，例如《枯叶》（*Feuilles*

mortes）。

焦：您刚刚说您以前虽然喜爱古典音乐，但平常听的其实是其他音乐。我很好奇对今日的您而言，流行音乐家和爵士音乐家是否仍然影响您？

布：流行音乐家给我最大的震撼是他们的投入。比方说皇后乐队的主唱佛莱迪·墨丘利（Freddie Mercury，1946—1991）。在舞台上，他完全就是火山爆发，身体和灵魂完完全全投入表演，为演出给予一切。我想古典音乐演出也可如此。钢琴家演奏时可以只用手指和脑，但也可以全身融入。这并非意味外在肢体动作要很大，而是整个人的投入，全部能量与音乐结合的投入。即使动作不大，观众也一定可以感受到如此投入。爵士音乐家给我的影响是自由。可以演奏很多音，像是皮特森（Oscar Peterson，1925—2007）或泰特姆，也可演奏几个音，例如迈尔士·戴维斯（Miles Davis，1926—1991），但杰出的爵士乐大师都能给予丰富的感受与意义。更重要的，是他们在演奏当下创造音乐。我喜爱的古典音乐演奏也是这样。即使演奏巴赫或贝多芬，伟大的古典演奏家也能让乐曲充满新意，好像是他们自己创造出来的作品。古典音乐演奏不该像是展出一幅画或布置博物馆展品，应该要是活生生的艺术。另外，我极爱加纳（Erroll Garner，1923—1977）的演奏。他弹琴是多么快乐，喜悦泉涌而出。不少古典音乐家演奏时常板着一张脸，表情严肃甚至痛苦，即使音乐一点都不苦。我希望自己能像加纳，让观众感受到演奏者发自内心的快乐，尤其当我演奏室内乐的时候—当然，我也不会在演奏悲苦音乐时嬉皮笑脸。

焦：您怎么看爵士乐对德彪西、拉威尔等作曲家的影响？爵士乐的精神与表现手法，是否也能对古典音乐的诠释有所助益？

布：爵士乐的影响有很多层次，有些反映在直接引用，有些则经过转化，成为精神、概念上的指导。那时法国作曲家对美国发生的事很感兴趣，尤其是流行但又复杂—比较“有程度”的。爵士乐正是如此。我觉得爵士乐带给法国作曲家最大的灵感，在于节奏。为何“摇摆”（swing）有时成功，有时不行？个中奥妙令人着迷。我演奏具有爵士素材或精神的作品，确实会注重这方面的表现。比方说拉威尔《G大调钢琴协奏曲》第一乐章：作曲家用这么多切分音，创造出摇摆、好玩、淘气的感觉，甚至也设计了即兴感。现在很多人竟把它当成古典乐作品，节奏工整地演奏，真是太可惜了。此外，爵士乐与巴洛克音乐其实颇有相通之处，都和身体与舞蹈联结。这也是为何常听到巴洛克音乐

的爵士风改编，或把巴洛克作品演奏得颇带爵士精神。这是浪漫派音乐常忘记的。我自己也喜欢这样弹巴洛克作品，尤其在舞蹈作品里带来时髦帅气的感受。

焦：您也非常喜爱格什温。对您而言，他是怎样的作曲家？

布：我很羡慕爵士乐钢琴家，但我自己不是。格什温就成了我和爵士乐调情的方式，我可以演奏充满爵士乐素材的作品但并非真正演奏爵士乐。很多人觉得格什温很好演奏，事实上一点也不。他非常细腻微妙，就像莫扎特和舒伯特，分寸要拿捏得极好。古典稍多了点，就没有感觉；一味模仿爵士乐，也不会成功。难怪他写了很多声乐作品，一如莫扎特歌剧和舒伯特歌曲。他的音乐相当有机与真实，必须表现得自然且优雅，具有良好的风格；还要熟悉他的文法与规律，把格什温说成自己的母语。不是对所有作曲家都要求这样的功夫，但格什温必须如此。

焦：您怎么看格什温自己的演奏录音（纸卷钢琴录音）？

布：可能因为在纸卷钢琴上录，我觉得他的演奏都过快，但还是可以掌握住很多他的特色，以及自由的即兴挥洒。我录制格什温专辑时最大的参考，其实是艾拉·菲茨杰拉德（Ella Fitzgerald，1917—1996）的演唱。她将说话和唱歌合而为一，极其自然优雅。格什温就应该如此。

焦：我听您演奏的格什温钢琴协奏曲，开头非常自然又宛如即兴，可是音乐里又有深刻的表达。我想这正是格什温不凡之处—不只有悦耳曲调，他的作品更有让人不断品味的内涵。

布：我完全同意。格什温听起来很直接、简单、通俗，实际上非常复杂精妙。只要仔细看，就能知道他下了多少功夫。他的音乐总能唤起直觉，但笔法细腻，感受层次深刻丰富，可以不断钻研，每次都有新发现。拉威尔和勋伯格都喜爱格什温，想必也是看到这点。这也是我拿莫扎特和舒伯特比拟他的原因。莫扎特的音乐很多听起来也很简单，但整个维也纳古典风格作品中，只有莫扎特能写出莫扎特。简单，却是伟大艺术。就像有些菜虽然平常，却只有伟大厨师能做到完美。你以为你可以，但你就是不行。



这张专辑照片，即出自时尚大师拉格斐之手（Photo credit：华纳唱片）

焦：您的台风很有亲和力，有时也会和听众讲解作品，可否谈谈如此做法？

布：当我独奏或指挥，我会适时和听众解说。我想要拉近彼此的距离，不希望台上台下有道无形的墙。很多听众即使来了，心里仍然有惧怕感，觉得自己“不懂”。我希望让听众知道，他们是被邀请的，音乐演出需要听众才完整。我的解说不长，只是提点大家欣赏的方向或该注意的妙处。我最大的满足，在于一些比较复杂或困难的作品，经过我的讲解，听众能够理解，而且由理解带来快乐。

焦：您和大提琴家高提耶·卡普松（Gautier Capuçon，1981—）合作的二重奏首张专辑，封面照片中你们都穿了牛仔裤入镜。我注意到摄影师正是鼎鼎大名的时尚教父拉格斐（Karl Lagerfeld，1933—2019）。我很好奇如此造型是你们的点子，还是来自拉格斐的意见？

布：这是我们的决定。拍照那天，我们希望呈现比较轻松、具有亲和力的形象。那次拍摄就在拉格斐的摄影棚。我想那些模特儿看到我们一定觉得很怪，想这两个不算很好看的小矮子出现在这里做什么。那里大概有上千件衣裤可选，但拉格斐没有要我们换，我们就这样入镜了。这张封面照片对我意义非凡，因为这是我和卡普松以二重奏正式合作的开始，是很好的纪念。

焦：我之所以问这个问题，在于许多人对古典音乐的距离感，部分来自服装礼仪。一些人认为听古典音乐会一定要穿正式服装出席，或认为穿牛仔裤就是随便，殊不知……

布：殊不知现在牛仔裤已经出现在各伸展台，可以非常昂贵，包括亿万富翁也穿牛仔裤。音乐会服装礼仪并不是简单的议题。首先，服装表示尊重，对自己也对他人的尊重。当我走上舞台演出，我会把自己打理好，换上好衣服好鞋子，让观众知道我有所准备，并不是在后台练习。好的牛仔裤也是好衣服，这要看状况而定。然而有时候，休闲穿着也可传达友善的讯息，告诉大家可以轻松欣赏。欧洲夏日有很多音乐节，有些还在户外。常常因为炎热，我们彩排时只穿汗衫与短裤，甚至可能赤脚。彩排有时也开放观众入场。大家看到我们穿得像是在海滩度假，却演奏贝多芬和勃拉姆斯最严肃的作品，心里会有另一种感觉，就是音乐演奏的好坏不在外表，只在演奏本身，而演奏者和我们相同，彼此没有距离。所以这要看场合与脉络决定。

焦：我知道您也是热衷文学的读者。您怎么看作家将古典音乐写入作品，以及音乐如何影响文学写作？

布：这可以分成很多种层次。就让我以法语作品举例。我们知道福楼拜（Gustave Flaubert，1821—1880）总是在寻找“适当的字”（lemot juste）。他的考量当然不只是字义，还包括那个字在句子里的音乐性，散文也要写得如诗。音乐有只能以音乐说的话，本质是不用文字就能表达思想与感情，非常神秘但又非常直接，甚至能达到文学达不到的。我想正是无须文字这点，让文学家向音乐借用魔法。把音乐作品写入文学，是在文学中增加故事的对位线条，和引用其他艺术不一样。普鲁斯特在《追忆似水年华》（*À la recherche du temps perdu*）虚构了一位作曲家梵提尔（Vinteuil），而他的小提琴奏鸣曲成为贯穿整部小说的要素。我难以想象普鲁斯特会用其他艺术，而非音乐来穿梭时间。当然，像米兰·昆德拉自己就是颇具修养的音乐人，能够运用得更多。他的《不朽》（*L'Immortalité*）等我读了好多遍，真是经典之作。

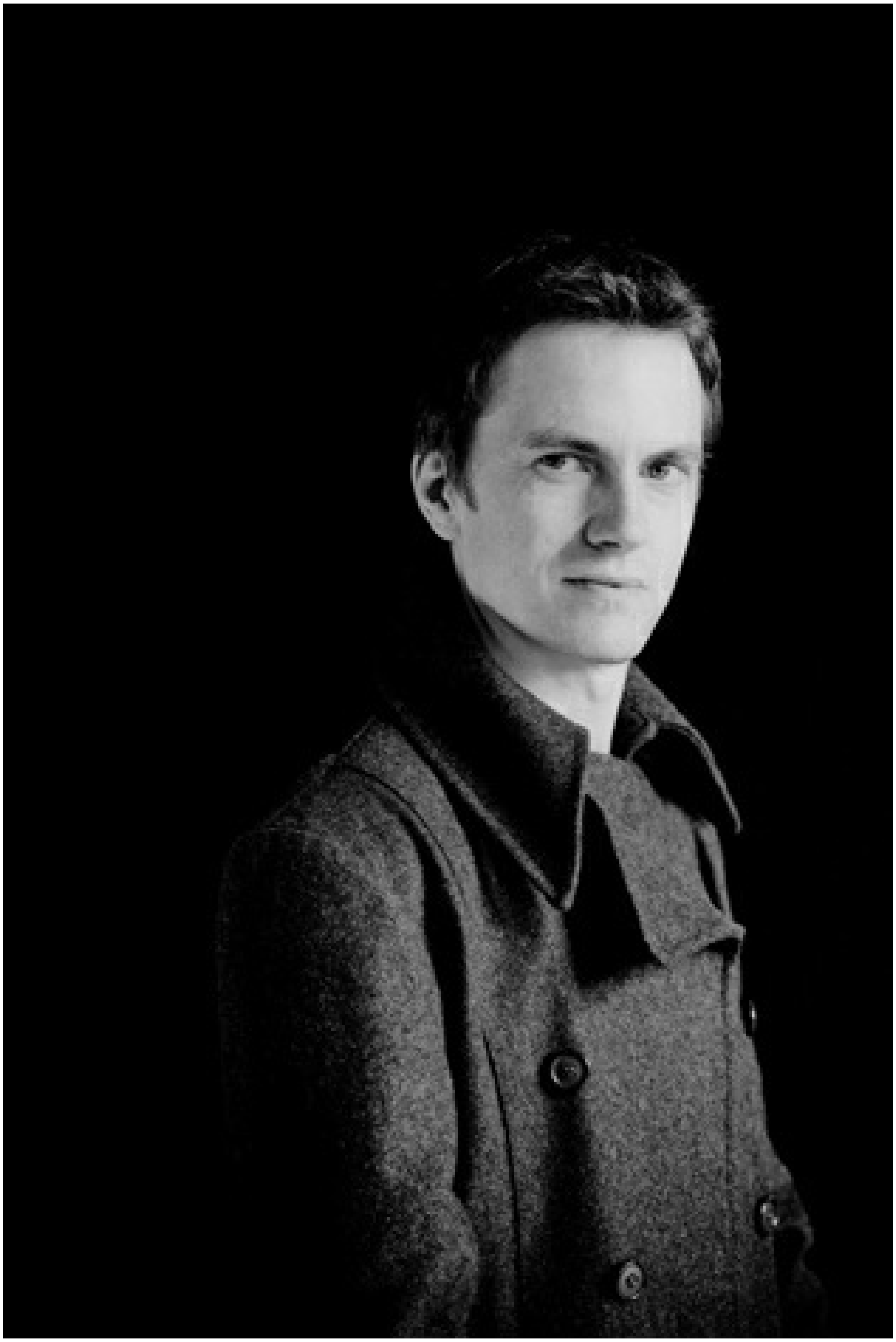
焦：您自然而然地学习古典音乐，现在不只是著名的音乐家，担任室内乐团总监，还在巴黎高等音乐学院任教，所做的一切都和古典音乐有关。您认为在21世纪的今日，古典音乐的意义是什么？

布：在录音发明之前的长久岁月里，音乐是必须现场体验的艺术，无论那是由别人或自己演奏。我很感谢录音带来的便利，但我怀念要透过实际演奏才能得到音乐的时代。无论录音技术如何进步，音乐仍然无法真正被复制，它的魔法仍然在你必须当下感受，才会产生真正的联结。任何音乐都是这样，但古典音乐尤其如此。欣赏古典音乐要求专注，而且是不间断的专注。你能专注三十分钟以上吗？能欣赏布鲁克纳或马勒，跟随这样大的叙事？这看起来是外在旅程，但最后也会转化成内在旅程。古典音乐是现今都市社会中，让人享受寂静的极少数可能之一。现在要找到寂静，你得到沙漠、高山，一个人航行大海，或者进入冥想。但音乐来自寂静，最后回到寂静，中间也有寂静。在诸多乐种中，只有古典音乐极其重视声音的力度对比，重视寂静，重视每个休止符的使用，有声与无声之间的奥妙。只要在音乐厅里专注欣赏古典音乐，就能体会现今罕有的寂静。透过寂静，我们可以真正认识自己。

焦：在访问最后，有没有什么话您特别想和读者分享？

布：有天我和学生说，只要是人，都应该要有能力制造音乐—可以演奏，可以歌唱，不需要有多么高超的技术，只要能够演奏演唱一段音乐即可。对任何教育，学习语言读写都很重要。音乐也该如此，不但要从小教，更要成为国民教育非常核心的一环。再次强调，我说的不是奢侈的音乐学习，而是对旋律与节奏，非常基本的能力。每个人都应该能歌唱和跳舞，能够创造、享受、欣赏、分享音乐。这绝对是非常正向的力量，而且一点都不昂贵。

塔霍
Alexandre Tharaud, 1968—



1968年12月9日生于巴黎，塔霍生长于音乐家庭，5岁学习钢琴，14岁进入巴黎高等音乐学院，17岁获得钢琴比赛一等奖。他曾于巴塞罗那 Maria Canals 国际钢琴大赛与慕尼黑ARD国际音乐大赛获奖，2001年录制的拉莫专辑更大获好评，从此奠定杰出名声。塔霍演奏作品丰富，风

格独树一帜，唱片设计更有过人见解，每每带来新鲜想法与不凡视角，是当代创造性最高的钢琴家之一。他的室内乐演奏极为优秀，钢琴改编曲亦有佳绩，2017年于Grasset出版社出版专著《展现你的手》（Montrez-moi vos mains），展现多方面的才华。

关键字：魔术师 当自己的老师 法国钢琴学派 索科洛夫 波格雷里奇 看谱演奏 拉赫玛尼诺夫 梅耶 拉莫 羽管键琴 库普兰 一致性 专辑封面 哈内克 朱晓玫《哥德堡变奏曲》 斯卡拉蒂 多样性

访谈时间、地点：2010年3月，台北；2018年5月，巴黎

焦元溥（以下简称“焦”）：非常感谢您接受访问。首先可否请谈谈您的家庭与音乐学习？

塔霍（以下简称“塔”）：我的妈妈是古典芭蕾舞者，爸爸是男中音，爱唱轻歌剧，祖父拉小提琴，在科隆管弦乐团（Orchestre Colonne）任职，因此我从小在歌剧、芭蕾、管弦乐中长大。不过我小时候的梦想是成为魔术师；现在虽然没有当成魔术师，但我总感觉自己在台上演奏时，也是在为听众变魔术……我5岁开始学钢琴，不知为何，从小就把钢琴当成兄弟，一个非常亲密的朋友，什么话都可以对钢琴说。我想魔术师也是如此，透过技巧表达非常私密的讯息，把心里话放在幻术里。

焦：后来您在14岁进了巴黎高等音乐学院。

塔：除了钢琴，我也修其他课，在音乐学院待了十年，然后就是毕业即失业。我没有音乐会、没有唱片合约、没有室内乐伙伴，当然也没钱，什么都没有，完全独自一人。

焦：您没有感到焦虑吗？

塔：当然会，但我用这段大约三年的时间，学习“当自己的老师”。我录下自己的演奏，以旁观者的角度批评，思索心里想的和实际演奏出来的成果，究竟差别有多大，又能如何改进。后来我开始参加国际比赛，也有些小型演出，最后还有了第一张录音—那是张拉威尔专辑，不过我想你是不可能在市面上找到的，哈哈。

焦：您怎么看法国钢琴学派或演奏呢？

塔：说实话，我不知道什么是法国钢琴学派……法国文化当然存

在，但法国文化不见得存在于每位法国钢琴家的演奏中。身为法国人就有法国文化了吗？我对此相当怀疑。

焦：那从您的学习经历开始说吧。

塔：我进音乐学院一开始和穆尼耶（Germaine Mounier，1920—2006）学习，也在她班上得到一等奖。她是非常著名的老师，演奏和教学—好吧，就是所谓的“法国钢琴学派”，是玛格丽特·隆那种非常注重手指的传统弹法。后来我和帕拉斯基维斯科学习，他带给我崭新的声音、学派传承以及思考。他上课话很少，一开始我很不习惯。后来我才体会到，在寂静之中我可以体会更多。穆尼耶教课总是示范，然后说“请做我刚刚做的，弹得和我一样”。帕拉斯基维斯科却不是如此。更何况他有一双大手，但我没有。我无法模仿他，因此必须从根本上去思考他创造声音的方法，这当然也是更好的学习。

焦：您的“自学”又是怎样的过程呢？

塔：音乐学院里老师总告诫我们要会藏拙。没有钢琴家是完美的，我们要把缺点藏起来，在比赛和音乐会中发挥我们的优点。但毕业后我告诉自己：我不要藏了。我有缺点，但那就是我。缺点也可以是特色，我要诚实面对自己，用我的方式做音乐。当我不再隐藏，却获得更多，也找出自己的声音。我现在的音色和演奏方式，和当年在学院里的我可说是截然不同。

焦：那您能分析自己的演奏方式吗？

塔：我不能，应该说我不想。我认真练琴，体会身体与技巧，思索为什么这个音过不去，那个音没弹好，但我不想思考其中的身体机制。很多人说我的声音很凝聚，大音乐厅里也传送良好，但我演奏时想的不是物理性的声音传送，而是情感性的如何诉说。我第一位老师德薇娜（Carmen Taccon-Devenat）总是说，无论我弹什么，心里都想个句子。比方说我弹“Do—Re—Mi—Fa—Sol”，心里就想“我今天很好”，为每个音配上字，用音乐说话。我以前不清楚这是为什么，现在我完全明白了。我演奏的时候，总是想着音乐厅最后一排的听众，透过音乐向他们倾吐心声。

焦：您的演奏确实有种能把观众紧紧抓在一起的魅力，这和魔术大概也没有差距很远。

塔：这也是我喜爱索科洛夫和波格雷里奇的原因。他们不只是大钢

琴家，更是大艺术家。很多钢琴家演出很炫，但炫完了之后，其实什么也没能在听众心里留下来。但他们不是这样。论技巧，这二人都是世界顶冠，但更重要的是当你听或看他们的演奏，你会发现那感染力何其强大，会被他们带到另一个世界。他们的演奏总是让我深受启发，我也希望在音乐会里能向他们看齐，让听众在音乐中忘了自己。

焦：他们是否也影响您的技巧？

塔：是的，特别是索科洛夫。我希望我讲这话不是冒犯，但……他的身型真的很奇特，我不确定那适合演奏。但无论如何，他开创出属于自己的技巧，而那技巧又何其完美神奇。我不喜欢我的身体：我的手臂太长了，很不好施力。我一直很瘦，怎么吃都胖不起来，手臂没有多少重量。我的手指也没有什么肉，要弹出好音色得格外努力。可是索科洛夫让我明白，无论身体是什么形貌，钢琴家都可善加利用。有多少阻碍，其实就是有多少可能。很多人年轻的时候身体灵活，可以运用十几种不同的技巧，十几种不同的施力方法和触键。可是如果不懂得开发，那最后也就只剩一两种自己最舒服的弹法，无论弹什么，面对什么钢琴或场地，都用相同方法。这其实是懒惰。索科洛夫不只找到自己的方法，还创造出独一无二的“索科洛夫之声”，好像有无穷无尽的技巧可以运用。说实话，这么多年过去，我还是不喜欢我的身体，可是我现在把每一次演奏都当成和自己身体的对话。因此我每天练琴都有新发现，也从新发现中累积出新学习。

焦：波格雷里奇最近都看谱演奏，您则很早就开始这样做，可否谈谈这个决定？

塔：背谱，或说任何记忆，对我而言都是问题。我只要疲倦就会记忆崩盘，连法文以外的语言都变得不会说，但旅行演出常常很疲倦。有次我在布宜诺斯艾利斯演奏，那次特别累，我在台上大忘谱。音乐会后我把自己关在旅馆房间大哭一整天，觉得一切都结束了，我再也不要演奏了。只是哭完之后，人生还是得过。后来我告诉自己：我并不是对乐曲不熟。只要有谱在，不管我看不看，那就是张安全网，我再也不用害怕。唯一麻烦的，是我弹协奏曲的时候不希望有翻谱员—那像是挡在我和指挥中间的一堵墙。因此对于某些协奏曲，我会请人特制乐谱，让我自己翻。我也没办法看电子装置演奏，必须用纸本谱。

焦：您这样爱钢琴，却大概是全世界唯一一个家里没有钢琴的钢琴家。即使您已经说过很多次，我还是想亲耳听听您的解释。

塔：因为我真的会被钢琴绑住啊！就是太爱了，一旦家里有钢琴，我就只会练琴，其他事都不能做了，因此只好把钢琴请出家里。我身上带着很多朋友家的钥匙，需要练琴时就去他们家，而不同的钢琴和地点会给我不同的想象。比方说有朋友住在肖邦故居附近，或是那栋楼房曾是肖邦友人住处，我练肖邦时就特别爱去他家，总会得到不一样的感受。

焦：您也听很多录音，这应该带来很多灵感。

塔：是的。既然没钢琴，我需要用音乐来填满我家。我听的也不限于古典音乐，常常一买就是上百张CD，有时都觉得自己太夸张了。

焦：您有最喜欢的钢琴家吗？

塔：当然有—拉赫玛尼诺夫！我年轻的时候和多数演奏者一样，喜欢快和大声。我很爱他的《第二钢琴协奏曲》和《帕格尼尼主题狂想曲》，弹它们的时候总觉得自豪自信，宛若世间的主宰。但拉赫玛尼诺夫自己的演奏却非如此。他有超绝技巧和优美音色，表达却非常简单纯粹，一点都不炫技。如果再仔细听，更会感受到他不快乐，简单的表达中有沮丧与失落，深沉的晦暗。我年纪愈大愈能体会这一面，也愈来愈欣赏他的演奏。

焦：当您录制《第二钢琴协奏曲》，您怎么看这首作品？

塔：这是首极为通俗却也特别的曲子。我们可以听到他生病的心与其复原，但这也是他的人生分水岭。在此之前他已经有名，此曲更让他成为大明星，而且大家都说这是杰作。这看起来是好事，可是此曲让大众忘了他的其他作品，总是期待另一首《第二钢琴协奏曲》，这就不那么好了。福祸相依，此曲是记录也是预言。你听拉赫玛尼诺夫自己弹，有种特别的“淡”，正是这种况味。

焦：除了拉赫玛尼诺夫呢？

塔：我也爱古尔德、弗朗索瓦、赛尔金、费舍尔及梅耶—她是我心中最伟大的女钢琴家。我自学期间大量听他们的演奏，和他们学习，特别是梅耶。我认为认真聆听梅耶一张唱片所能学到的东西，胜过自己在音乐学院十年。当然，没有音乐学院十年积累，我没有能力从梅耶录音中学到那么多。但我必须说，梅耶也可算是我的老师。因为她，我发现了拉莫、库普兰、斯卡拉蒂的世界，也认识不同于今日的美学与音乐观。我不能说我的演奏继承了梅耶的传统，但我认为我属于梅耶的谱

系，属于她和卡萨德修斯那一类的法国风格。当我听梅耶的录音，我不只听到她，也听到她的时代，还有她用的钢琴及那时的录音器材。我听她的演奏，然后找旧日嘉芙钢琴练习梅耶录的曲子，去思索她和嘉芙钢琴的音色及时代氛围，然后再回到施坦威上尝试重现那样的色彩与感觉。就像现在导演去看20世纪四五十年代的老电影，掌握其氛围后，再以现代器材拍出自己的作品一样。我有我的时代，而我希望我的听众能感受到这点。当我演奏肖邦，我希望大家能感受到这是肖邦，但也是塔霍在21世纪的演奏。

焦：您在和谐世界唱片公司的第一张独奏录音就是拉莫的键盘作品，这是否也来自梅耶或索科洛夫的启示？

塔：这倒不是。这和我自己的探索计划有关。在此之前我录了很多法国作曲家，拉威尔、普朗克、米约、夏布里耶等，也得到一些成绩，而我想要深化我的学习。若要探索法国音乐，就不能不知这领域的两大“祖父”—拉莫和库普兰。我花很多时间研究他们，当然也旁及其他法国巴洛克作品。直到今日，我都觉得这很重要。当我演奏拉赫玛尼诺夫，我听到的不只是他，还有肖邦及俄国东正教传统。我对后两者愈熟悉，自然也愈能表现好前者。我的音乐会曲目也是这样规划，让听众感觉到作曲家之间纵向或横向的关联。

焦：我认为这张录音证明了现代钢琴也能恰如其分地表现拉莫，可否谈谈这是如何达到的？

塔：啊，这真是相当辛苦的旅程。刚开始很难—我不知道拉莫的风格，也不知道当时装饰音的手法。因此除了练琴，我花很多时间阅读相关著作、大量聆听拉莫各式作品的录音，当然也学习演奏羽管键琴。这样花了快三年，然后我尝试以钢琴模仿羽管键琴的方式来演奏……天哪，完全不能听！实在糟透了！我沮丧了两个月，但慢慢体悟到我应该用自己的方式来提出具有信服力的演出。我要用现代钢琴制造出巴洛克的幻象，但并非透过模仿达成。我问自己，这些曲子用钢琴弹，是否能令人信服？如果可以，那我该如何令听众信服？于是我又录下自己的演奏，反复聆听推敲改进之法。

焦：哈哈，这也是变魔术。不过可否请您谈谈这魔术的秘诀：究竟该如何用现代钢琴演奏羽管键琴作品？

塔：首先要能分辨两者音响与音色结构的不同。羽管键琴有其金属声的亮度还有琴箱自然共鸣；钢琴虽没有，但若能在关键处弹出恰当音

色，加上踏瓣效果配合，就有画龙点睛的模拟效果。巴洛克音乐少不了装饰，但在钢琴上演奏就要小心。演奏者必须清楚，装饰是为了强调节奏还是延长和声与音符，是为了增加该音符的色彩还是给予特别个性。如果这些在钢琴上不靠装饰音就能做到，那是否还有必要弹，或者该怎么弹才不会过分强调。更进一步，演奏者应该提出一致性的演出，以同样方式调整，不能每首都以不同方式处理。这就不能只看单音，而得回到乐曲结构，总地整理拉莫的和声设计和写作笔法。

焦：您的录音出版后，可说带出一股风潮。

塔：我很高兴大家喜欢我的成果，若能抛砖引玉，那更是开心，何况在我之前已经有人大力推广拉莫了。事实上我想录这张专辑已久，期待拉莫作品能够复兴，但等不到机会出手。后来我看到拉特尔在巴黎演出拉莫的歌剧，我告诉自己“就是这个了！拉莫的时代要来了！”果然这十多年来，拉莫愈演愈多，一般大众也开始知道他的歌剧。身为音乐家，我真的可以说，对拉莫和库普兰钻研愈深，对德彪西和拉威尔也会愈了解。

焦：在拉莫之后您录了巴赫、肖邦和拉威尔，然后才是库普兰。我觉得这个旅程很有趣，特别是后二者和库普兰的关系。您如何看肖邦与库普兰？我们目前似乎找不到肖邦曾钻研库普兰的直接史料证据，但他们实在很像。

塔：不只是很像，而是惊人相似！那些指法与声部设计、谱曲笔法等，实在太像了。兰多芙斯卡就说肖邦是“19世纪的库普兰”，也纳闷为何他们如此相像。她认为这或许因为二人气质品味很接近，而我是觉得肖邦不可能不知道库普兰—或许他就是从前辈那边偷学太多，才刻意闭口不提。

焦：您有成为法国曲目专家的企图吗？

塔：我是法国钢琴家，但我更是钢琴家。很多人觉得俄国钢琴家不会弹法国作品—嗯，看看索科洛夫就知道，如此门户之见根本没有道理。我喜欢拉赫玛尼诺夫，我也喜欢舒伯特和贝多芬。就像肖邦，我觉得他是全然波兰而非法国的，但我一样演奏他。我总是在音乐会中排出各个作曲家，但有一点是确定的，就是我只演奏我爱的作品。法国曲目中也有许多是我不理解甚至不喜爱的。我并不想成为法国曲目专家，但我希望我的录音和演奏能有一致的脉络。但无论是否为法国曲目专家，我想法国音乐家应该要深刻钻研法国文化。外国人如果要学习法国曲

目，也要学习法国文化。光是练琴并没有用，而要从法国的城市、饮食、语言、文学、绘画等体会法国文化与生活，才能理解法国音乐的精髓。法国人喜欢去爱、享受生活与人生。演奏法国音乐时，我常感受到这种丰沛外向的生命力与情感，我觉得这非常重要。

焦：您强调了好几次“一致”，我听您的拉威尔钢琴独奏作品全集，曲曲都有新见解，但也的确能感受到一致性。

塔：我想你一定听过，有些人弹这首曲子是一个样子，弹那首曲子又是一个样子，没有风格相关，甚至弹同一位作曲家亦然。我不是说要把所有作曲家都弹成一样，但钢琴演奏是“作曲家—钢琴—演奏者”这种三位一体组合，演奏者自己的风格也很重要。我弹的贝多芬当然不会同于德彪西，但我希望听众可以辨认出这都是塔霍的演奏。这就是我说的“一致”。要达到如此“一致”，就必须深刻探索自己，诠释必须发自本身的体悟，而不是模仿他人。我常和年轻音乐家说，大家要“追随自己的想法”。我有很多想法，而它们不见得和一般想法相同。如果忧谗畏讥，隐藏自己，那最后也不会成就什么。比方说我希望我每张专辑像是一部电影，曲序经过巧妙安排，最后放上安可曲当成片尾花絮。我希望专辑封面要有设计感，能从各种方向来呈现主题，而不是录库普兰专辑，封面就必须是他的肖像或是法国巴洛克氛围。事实证明大家最后也都接受如此想法，古典乐专辑可以这样做。

焦：那张专辑还拍了非常新鲜，结合街舞演出的MV。

塔：我很高兴成果很好，更高兴的是我并没有因此而削弱库普兰的音乐，而是找出库普兰与现下流行的互动可能。如果不能增强大家对库普兰的想象，那这样的尝试就不能称为成功。

焦：的确如此，您还拍过一部广告，把肖邦《e小调前奏曲》（Op. 28-4）演绎得极好。当然最特别的，要属参与电影《爱》（Amour）的演出。

塔：这就是我人生的意外了。这不是我主动争取，而是顺应朋友推荐。当然这是很有趣的经验，和哈内克（Michael Haneke，1942—）这样的大导演合作也是很好的学习，结果也让我很意外：我弹了那么多年的钢琴，可是累积的知名度好像还比不过在电影里出现八分钟。电影放映后，我走在路上都常有人认出我来……不过，电影只是一时，还是希望大家来听我的音乐会，由音乐认识我，那才是我真正的演出。和我音乐家身份比较相关的，是哈内克的电影几乎不用音乐。《爱》不但用

了，还发了电影原声带，可谓其作品中的异数。

焦：这张电影原声带收录了贝多芬和舒伯特。您以前录过舒伯特专辑，未来是否也计划要录制更多的德奥作品，尤其是贝多芬和舒伯特？

塔：几经考虑，在不久的将来我会录制贝多芬最后三首钢琴奏鸣曲。我非常爱这三部作品，但要录音实在忐忑不安。唱片公司给我空白菜单，我可录任何我想录的作品。但也正因如此，如果唱片销路不好，我会格外内疚，而这让我更不敢录某些作品，比方说贝多芬。首先，市面上已经有太多贝多芬录音，真的还需要我的演奏吗？再说，世人的成见仍然根深蒂固。身为法国钢琴家，我还没开始弹呢，很多人就认定我的贝多芬一定不好，或者不会弹勃拉姆斯。但后来我还是找到平衡之道—我很感谢我的乐迷。无论我录什么，都一定会有稳固销量，唱片公司不会赔钱。我会适时接受唱片公司提案，录必然会卖得好的专辑，这样我就更有空间录销路不会是最好的作品。比方说我录了拉赫玛尼诺夫，那就更可放心和奎拉斯（Jean-Guihen Queyras，1967—）录勃拉姆斯两首大提琴与钢琴奏鸣曲。我们对勃拉姆斯有很多话想说，也演奏了好长一段时间，实在不该因为担心销量而自我设限。

焦：您怎么看待表演？

塔：有些作曲家很爱对人说自己的事，但也有像舒伯特、肖邦、拉威尔，他们对个人之事三缄其口，却毫无保留地把所有秘密说给音乐，肖邦还特别说给钢琴。这是我身为钢琴家所能得到的最好礼物。当我演奏他们的音乐，得知他们的秘密，我变得和他们非常亲密，这种亲密感也让我更了解自己。我演奏的时候是媒介，把作曲家的话告诉听众，但我也是听众的一部分，最后就是我觉得我和台下听众彼此手牵着手，一起经历音乐。比方说每次我弹《哥德堡变奏曲》，过了第四变奏之后，我开始感觉那音乐是在我和听众之上，我们都沐浴其中，每个人都心意相连。这对我的帮助实在太大了。作为职业音乐家—尤其是演奏家—其实非常孤独。我现在很享受每次演出，总期待和听众在一起。我对钢琴的态度也改变了。以前钢琴对我而言就是乐器，但随着去过的音乐厅愈来愈多，也常重回某些场馆，钢琴变成我的朋友，有些还是认识多年的老友。彩排前我会和钢琴打招呼，钢琴和我像是两个演员，讨论晚上要如何表演—我没骗你，我真的会和钢琴说话！

焦：您的《哥德堡变奏曲》是近年来最出色的诠释之一，我很好奇您的准备过程。

塔：无论是演出或录音，我都需要长时间准备。面对这种巨作，我没办法兼顾演出和学习，因此我给自己九个月的休息，恰巧是怀孕生子所需要的时间，停止一切演出来学。我先专心练这部作品一段时间，然后放着完全不弹，让自己忘掉。接着再练半年，然后再忘。如此四次，之后才再断断续续演奏，从一年三场、五场，到现在可以随时拿出来演奏。我知道《哥德堡变奏曲》是我的“人生之曲”，我必须给它特别的空间。

焦：您学此曲时是独自奋斗，或是也会和朋友讨论？

塔：我必须感谢朱晓玫。我非常喜爱她的《哥德堡变奏曲》。以前我就和她说：“你的演奏实在太好了，害我不敢弹！”朱晓玫则说要我别开玩笑，若有一天我要学，她很乐意帮忙，后来也的确没食言。《哥德堡变奏曲》也改变了我。我以前希望尽可能多弹，把所有想弹的曲子都弹过。可是学习《哥德堡变奏曲》的经验让我明白，专注于少数作品，把生命全然灌注其中，或许是更令人满足的事。此曲太丰富，每次演奏我都有新发现，觉得自己到了另一个阶段，但下一场演出又是另一个阶段，永无止境。

焦：您怎么看此曲结构，特别是九段卡农的安排？

塔：演奏《哥德堡变奏曲》之所以难，就是难在那必须是理性与感性、内省与开放、结构与流动、深思熟虑与即兴灵光之间的平衡。理解乐曲是一切的基本，但演奏时又必须遗忘乐谱。对我而言，卡农这个曲式代表“练习”。在《哥德堡变奏曲》中，卡农是“传达想法与情感”的练习，也是“内在和谐”的练习。每首卡农都是某种归零，演奏者必须思考声部铺排，清楚表现每段旋律。九段卡农是九层阶梯，也是九段自我校准。

焦：您用什么来衡量自己的校准？

塔：歌唱。卡农每个声部都像人声，而人声是最基本单纯的音乐表现。在19世纪中叶以前，所有的作曲家都在追求人声，键盘音乐也是如此。弹这些卡农，让我懂得谦逊—在巴赫的时代，键盘乐不是主角，歌唱家才是。我是“假的主角”，声乐家的替代品，用键盘模拟人声，人声才是最高的追求。

焦：对于此曲可谈的太多，但我还是想问您对第二十五变奏的处理。至少我听您的录音，觉得在此格外有种难以言说的魅力，虽然那也

的确是大名鼎鼎的关键段落。

塔：啊，被你发现我的秘密了！首先，这段变奏特别需要现场听。无论多么常听录音，你都该为了这段变奏去听现场，那会是截然不同的体验。音乐上此曲相当半音化，还有奇特的和弦，很多地方听起来像是20世纪作品，实在特别。我有很宠爱我的制作人，愿意让我在录音时做瑜珈，常让大家一等就是一小时。但即使如此，录到这一变奏，虽然试了好几次，但我就是觉得不太对。随着时间慢慢过去，压力也愈来愈大，最后我突然想到—“啊！我需要的是听众！”于是我把钢琴技师请到台上，专门为他弹这段变奏。你听到的录音就是用的这段。我可以说，这段变奏是“我们一起演奏”的。

焦：您也录了非常有趣的斯卡拉蒂专辑，可否谈谈他？

塔：他是对诠释者非常宽大的作曲家，给予很多空间。我不会忘记他在奏鸣曲第一次出版时（那时叫作《三十首练习曲》）写的前言，他说：“读者们：无论您是业余或专业音乐家，在这些作品中请不要期待会有什么高深学问。它只是个艺术性的精巧游戏，让您熟练羽管键琴演奏之道。我是出于服从，而非出于个人兴趣或企图心才发表这些曲子。或许它们会带给您一些快乐……因此，请以人情味而非批评性来对待它们，您的快乐也会因此而增加。要快乐噢（Vivi felice）。”最后那句“要快乐噢”实在太可爱了！演奏他的奏鸣曲总是让我很开心，我想连钢琴都会觉得开心！

焦：您怎么看他那些大胆的和声？

塔：那真是精彩，在当时绝对前卫，甚至到今日仍能震撼我们。那是民间音乐的影响。当时西班牙音乐家认为民间音乐很粗俗，但斯卡拉蒂以一个外邦人，用新颖且不带偏见的角度，大量欣赏在地质朴的歌舞，将吉他的和弦组合、空弦声响、拍打音箱与各种弹法，转化成键盘音乐。这是玩兴很高的天才手笔。

焦：除了演奏与录音，您最近还有什么新计划吗？

塔：我这些年来改编了好些作品，常在音乐会里演奏，包括马勒《第五交响曲》第四乐章，最近我会将其整理出版。我不久前则出版了个人著作《展现你的手》。这本书有我多年来的生活心得与反思，也能让大家更认识我。现在的媒体报导多半篇幅很小，提问也窄，想尽办法要给人归类贴标签，把受访者简化成某个样子。我还是希望能忠于自己，做不太一样的事。现在钢琴家用差不多的乐器，在大同小异的音乐

厅演奏，弹相似的曲目……唉，大家不觉得无聊吗？真的只想听到不断复制重现，听起来差不多的演奏吗？我觉得艺术最可贵的就是多样性。现在我尽可能不弹施坦威；施坦威很好，但还有很多其他的好钢琴。我希望十年后我们能听到更多样的钢琴，就像20世纪60年代以前一样—以前的钢琴家听起来那么不同，和他们用的钢琴也有关系。面对愈来愈僵化的古典音乐表演与录音，演奏者该率先寻找解套之道。

焦：您说的都是事实，希望我们能够看到改变。

塔：最好的办法就是活得够久。比方说培列姆特和奇科里尼，他们有好长一段时间被听众遗忘，到晚年又突然爆红，成为不世出的大师。听众说他们弹得真好—当然，他们的确弹得好，但之前其实更好，而大家视若无睹。所以我若弹到90岁，大概就是大师中的大师，说什么、弹什么都会有人听了。嗯，到时候我们一定要再做一次访问，看看这些年来究竟发生了什么！

贝瑞佐夫斯基
Boris Berezovsky，1969—



1969年1月4日生于莫斯科，贝瑞佐夫斯基先后就读于格尼辛学校和莫斯科音乐学院，师承薇莎拉兹和萨兹等钢琴家。1987年18岁的他在利兹大赛初试啼声就得到第四名，1990年更获得柴科夫斯基大赛冠军，从此开启国际演奏生涯至今。贝瑞佐夫斯基技巧精湛，曲目多样，勇于挑战艰深作品，包括拉赫玛尼诺夫钢琴与乐团作品全集、李斯特《超技练习曲》与戈多夫斯基改编曲等，对梅特纳也有深入研究。他在独奏、协奏与室内乐皆有诸多杰出录音，是当今数一数二的超技名家，也是俄国钢

琴学派的卓越代表。

关键字：格尼辛学校 薇莎拉兹 柴科夫斯基大赛（1990年与2015年）萨兹 为钢琴按摩 似珍珠的 柴科夫斯基钢琴协奏曲 爵士乐 拉赫玛尼诺夫（作品、演奏）梅特纳（作品、《夜风》《故事》、歌曲）欣德米特 里德斯基 改编曲 李斯特《超技练习曲》俄国钢琴学派

访谈时间、地点：2013年4月，台北；2016年5月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：您如何开始学钢琴的？

贝瑞佐夫斯基（以下简称“贝”）：我在一个充满音乐的家庭长大，不过生活环境很有趣：家母在幼儿园教音乐，也担任合唱团指挥；家父很会教音乐理论和视唱听写，是培养小孩音感的专家，也在偶戏团的乐队担任小号手。偶戏团可说是我的童年，几乎每个晚上我都在那里度过，看了无数的戏。我也在偶戏团开始我第一堂钢琴课。

焦：这真是太特别了。

贝：原先是我爸教我弹琴。后来他发现我对音乐很有反应，认为我有天分，就请偶戏团乐队的钢琴家教我弹。这人很有才华，也很特别，结了六次婚。我第一场演出就是在偶戏串场的空档表演。我弹了几首曲子，上场前临时起意用不同的调来弹。老师惊讶地发现我能即兴移调，直说我是天才。

焦：您后来念了格尼辛学校。

贝：是的。不过苏联的音乐教育系统虽然很好，却不见得每个人都能在学校里找到最适合的老师，我父母还是让我上了很多不同的私人课，花了不少钱。

焦：之后您到莫斯科音乐学院学习。不过我听说您2014年“才毕业”，这是怎么一回事？

贝：怎么连这种事大家都知道。我得到柴科夫斯基大赛首奖后忙于演出，没有开毕业考音乐会，所以一直没拿到证书。但我这几年突然对教学有兴趣，想把演奏经验传下去，格尼辛音乐学院也愿意聘我，前提是我得有毕业证书。

焦：哈哈哈，不知道评审都是些什么人？

贝：都是……一群好人，哈哈哈。总之事情就是这样。格尼辛当然可以试着聘一位大学没毕业但得了柴科夫斯基大赛冠军的演奏家，但只要有一个人有异议，就会有大麻烦。所以我只好乖乖回学校“完成学业”，配合这种官僚主义文化。

焦：格尼辛学校和莫斯科音乐学院的学习环境有何不同？

贝：格尼辛是个有趣的地方。在苏联时期，莫斯科音乐学院可说是苏联乐界和西方的联结，是权力的核心，和政治牵扯甚多。格尼辛被视为次一级的学校，但也因此得以远离权力，吸引了许多不想在体制内合作的“难民”，反而有很好的老师。莫斯科音乐学院教主流作曲家和曲目，特别是比赛要的曲目，格尼辛则有更宽广的空间，你可以听到晚期斯克里亚宾、梅特纳、塔涅耶夫、里亚多夫（Anatoly Lyadov，1855—1914）等一般很少听到的作品。不过话虽如此，莫斯科音乐学院当然也有了不起的音乐家。我很幸运能和薇莎拉兹学习；她是位个性鲜明，非常有想法的大钢琴家。

焦：您先在1987年的利兹大赛上获得第四名，三年后于柴科夫斯基大赛夺冠。参加比赛一直是您的志向吗？

贝：我没有很热衷，但参加比赛对我而言也很自然。薇莎拉兹认为我可以参加，我就参加了。那其实是我不太有主见的时期。我有音乐天分、有技巧也有情感，但不太知道自己在做什么，不很确定要成为什么人。我很会弹琴，但这就表示我一定得当钢琴家吗？我那时的演奏每个小节都是薇莎拉兹教的，根本不能算是“我的”演奏。我能在柴科夫斯基大赛夺冠，一半当属她的功劳。得奖后我有好多音乐会要弹，自己却没有想法，像是旋转木马绕来绕去始终在原地，人生反而走下坡，陷入低潮。我当然可以事事听薇莎拉兹，请她帮我思考，但我总不能一辈子当学生吧！

焦：就在这时您开始和萨兹学习。

贝：萨兹本来在格尼辛教，是我姐姐的老师。我姐姐很有音乐天分，不过自从生了四个孩子之后，兴趣就完全转向家庭，几乎不碰钢琴了。我常觉得这很惊人，对某种事物的爱好可以说消失就消失。萨兹那时已到奥地利的格拉茨音乐学院，我每个月飞过去和他上课。他帮助我找到对音乐的热情，也告诉我在音乐中要达到什么以及如何达到，当然也教了我很多不同的曲目。这是我人生第一次主动积极地拥抱音乐：终于，我是为自己演奏，而不是为了冰淇淋或考试或比赛或任何理由演

奏。从此之后，我才能说我是真心想当音乐家，真正爱音乐。

焦：您在2015年也担任了柴科夫斯基大赛的评审。您现在如何看比赛？

贝：我觉得比赛是好事。这不是因为我得过冠军，而是我的观察心得。当然大家必须记得，比赛不可能完全公平，但如果最后选出来的人确实有资格得奖，那就不算太差，至少让一些人得到注目。当然有人可能不适合比赛。像有位参赛者，送来的录音实在好，乐感绝佳，是我心中的第一名。可是他比赛没弹好，一听就知道太紧张，实在可惜。不过也是这次评审经验让我了解，喜好真可以是完全主观之事。我本来想大家都是钢琴专业，想法应该大同小异，结果竟只有一位评审和我想法接近。不只大家心里的第一名不一样，连第二、第三、第四名都差很多，好像我们听的是完全不同的比赛！所以大家不要只关注第一名，也该关注比赛中的其他杰出参赛者，他们很多人都是某评审心中的冠军。

焦：您得奖之时正逢苏联解体，后来您也移居英国，这是因为国内太混乱吗？

贝：俄国永远都是一团乱。有人目光向西，有人向东；有人要欧化，有人要本土。无论政治上如何，文化上俄国从来没有统一过。不过那时移居伦敦，其实是我前妻的决定。我以前很听话，听妈妈的话、听老师的话、听太太的话，现在就只听我自己的话了。总之，我前妻非常喜爱英国文化，而我也觉得英国是个好地方。我爱英国的文学与戏剧，英国也有很多好乐团。我后来搬到布鲁塞尔，不过现在回莫斯科定居。我喜欢现在的俄国，相当自由，选择也多，或许不是某些人心中最好的样貌，对我而言已经够好了。

焦：您弹琴很有方法，非常放松，可否谈谈您如何掌握技巧。

贝：这样说可能别人会觉得我骄傲，但我想我在技巧方面真的蛮有天分。我很幸运，从第一位老师那边就学到正确的演奏方法。他说弹琴要像“为钢琴按摩”。这是非常好的比喻。我用整个身体的力道来弹钢琴，但不是用手臂砸，而是自然地将重量与力道，从臀部、背部、肩膀、手臂、手指等一路通透地灌注到键盘，没有什么多余的动作，是相当自然的演奏方式。我在10岁时弹琴一度紧绷，但自从老师帮助我找到自然的放松方法后，我就再也没遇过技巧问题，身体的协调运作一直很好。

焦：不过从您以前的录音到最近的演出，我发现您的技巧改变很多，变得更轻盈更有色彩。

贝：论及演奏美学我其实很传统老派。我相当欣赏法式“似珍珠的”演奏，想弹出轻盈、优雅、美丽的声音，这些年来一直往这个方向发展，应用于肖邦曲目更是精致优美。当然，我不要干巴巴的演奏，音色要有丰富变化。但“似珍珠的”作为一种美学，我总是为其着迷。

焦：听您后来录制的柴科夫斯基第一、第二号钢琴协奏曲，的确可感受到这样的变化。

贝：苏联时期的钢琴家弹第一号，总是相当刚硬强势，我一点都不喜欢。我是柴科夫斯基大赛冠军，人们总期待我弹这首，我也为了合乎大家期待而弹，于是愈弹就愈讨厌，直到我听到所罗门的老录音，才豁然开朗：是啊！此曲可以很轻盈柔软，洋溢抒情歌唱与诗意，为什么一定要弹得像是和人打架？我深深为所罗门的演奏着迷，也学习这样的演奏方式。第二号宛如大型芭蕾，在舞曲中我们总能见到最好的柴科夫斯基，也有温柔美好的段落，像是庆祝节日，不该弹得吵闹不堪。它们技巧都不容易，也有特别展现技巧的段落，但技巧不该只是为了技巧而存在。请想想柴科夫斯基那时的俄国：那是上流社会全部说法文，非常西欧优雅风格的时代，钢琴演奏不会像是机关枪扫射。

焦：近年来您弹愈来愈多法国音乐，想必和技巧变化也有关系，而我很好奇您如何发展法国音乐曲目？

贝：最早当然是拉威尔。他的作品一直是俄国学派的重要曲目，特别如《夜之幽灵》这样的艰深技巧大作。再来就是德彪西、梅西安和库普兰等。我会说德彪西是有史以来出现过最好但也最艰难的爵士乐。他音乐非常自发，好像是“有机的”，多样性丰富到不可思议，上百种不重复的和声与节奏，只能说是品位超绝又精妙。

焦：您花过几年时间研究爵士乐，可否谈谈您的心得？

贝：很多人认为爵士乐就是为旋律编上些爵士风的和声与节奏，这完全错误。要弹好爵士乐，你必须精熟多种节奏类型，至少近三十种，加上各种和声变化，以作曲的角度去发展音乐素材，这才叫作爵士乐。一旦了解这点，再去听格什温或贾瑞特等人的演奏，就会知道他们真是了不起的爵士乐大师。那是另一种专业，而我还在幼儿园程度，不敢多说什么。反过来看，古典音乐说不定容许更多即兴的可能，特别是对位丰富的创作，每次弹都可以非常不同。

焦：您现在追求的演奏美学其实很接近拉赫玛尼诺夫。您是演奏他的名家，而我好奇他的演奏录音是否会影响您对他作品的诠释？

贝：身为俄国人实在无法不熟悉他，而我确实非常喜爱。以前还在学校时，院长曾公开说“贝瑞佐夫斯基的拉赫玛尼诺夫弹得最好，无人可比”，这句话到现在都在我的脑海里，我也一直努力探索拉赫玛尼诺夫的音乐世界，不让这句话褪色。但我不会被他的录音绑住。所有伟大作品都容许开放诠释，他的乐曲又那么直指心灵，旋律极其动人，你真的得是差到极点的音乐家才可能弹砸。我知道他录音中的演奏不见得和乐谱相符，但我也不在乎。我听音乐都是抓大致的艺术形象，不会一一比对细节。

焦：您首次录制协奏曲就是拉赫玛尼诺夫第三号。我很好奇为何您那时在第三乐章选择删减，之后和利斯（Dmitri Liss，1960—）合作的全集又维持原貌？我更好奇的是就我收集的录音显示，俄国钢琴家在1990年之前倾向不删减，之后许多版本第三乐章却又出现删减，像是特鲁尔、普雷特涅夫、费尔兹曼、马祖耶夫（Denis Matsuev，1975—）等，许多钢琴比赛现场录音更是如此，难道这是一种流行？

贝：诚实说吧，这段钢琴和乐团非常难搭，你真的需要好指挥和好乐团。他的《第一钢琴协奏曲》如果不是节奏不好合，早该成为热门曲目。既然拉赫玛尼诺夫在录音里删了这段，那就给了删减的合法性。比赛中多弹多错，也没有足够彩排时间，那当然能省则省。但现在除非遇到太糟糕的乐团或指挥，我都完整演奏。这样壮丽丰富的作品，每个音符都是享受。我珍惜自己还有体力能力，把此曲弹出我想要的样子的时光。

焦：第四号到现在都不是通俗曲目，您可有解释？

贝：我非常喜爱这首，只要有机会就弹。此曲节奏复杂、构思精细，乐团和钢琴写得非常紧密，彼此交织像是室内乐；我也尝试以室内乐的方式将钢琴放在乐团里，我面对观众来演奏。这不像其他首可以是钢琴独角戏，乐团就算很差也不会太影响钢琴家的表现。想把第四号演奏好，需要好乐团与好指挥，还要比较长的排练时间让每个细节精准到位，效果才会出来。这通常做不到，于是成果不佳，听众不喜欢；听众不喜欢，乐团就不会常演，对它也就陌生，没有经验可以累积，下次演出时效果一样很差。这形成恶性循环，实在很遗憾。

焦：拉赫玛尼诺夫将此曲题献给好友，也是钢琴家与作曲家的梅特

纳，您觉得他有特别以梅特纳的风格来写吗？

贝：我想第三乐章第二主题的确是非常梅特纳风格的旋律，真像是梅特纳写的。但整体而言，这仍属拉赫玛尼诺夫晚期风格：以小动机组织乐曲、交错节奏，受美国与爵士乐影响，加上受当代音乐的刺激，我倒不觉得是模仿梅特纳风格。就像梅特纳题献给拉赫玛尼诺夫的《夜风奏鸣曲》也仍然是他自己，不是拉赫玛尼诺夫风格。

焦：您怎么看梅特纳？

贝：梅特纳和拉赫玛尼诺夫是非常好的朋友，而我觉得最妙的一点，就在于他们二人的音乐毫无共同之处。拉赫玛尼诺夫的作品充满钟声和东正教元素，所以你可说本质上那是非常宗教性、精神性的音乐，背后是千年基督教文明。在拉赫玛尼诺夫之前，伟大的俄国音乐脱离不了舞曲，柴科夫斯基就是代表，音乐几乎都是舞曲。拉赫玛尼诺夫却不太写舞曲，即使是最后作品《交响舞曲》也不是真正的舞曲。梅特纳的音乐来自民俗，俄国音乐的根，基督教进入俄罗斯之前的俄罗斯，像是第三号小提琴奏鸣曲《史诗》，就是史前俄罗斯世界。那是拉赫玛尼诺夫不曾深入的领域；他大概只有《三首俄罗斯歌曲》（*Three Russian Songs*，Op. 41）算是用到民俗素材。梅特纳对中古世界和希腊神话也很有兴趣，作品常见相关题材，而你很难在拉赫玛尼诺夫作品中找到这些。写作题材相差如此之大，却是最要好的朋友，显然他们深入理解对方。我很喜爱民俗音乐，对史前俄罗斯也很有兴趣，梅特纳的作品让我可以在音乐会中表现这些，对此我非常感谢。不然作为钢琴家，实在没有多少乐曲可以让我发挥。里姆斯基—科萨科夫的《升c小调钢琴协奏曲》可说带有民俗与俄国东方色彩，但这远比不上他在歌剧中所展现的俄罗斯民俗天地，他也没什么钢琴独奏曲。

焦：您刚刚提到《夜风》—这是演奏时间长达三十五分钟，单乐章不曾中断的大型作品，只不过从来没有被一般听众接受。

贝：这真的很难，或许太难了。我想演奏家要负很大责任。包括我在内，绝大多数的钢琴家都没能真正弹好它。它技术上非常困难，音乐又绵延到让人演奏时无法休息。即使演奏家弹得非常好，听众也不容易理解，因为它的和声语言很复杂，又有精密的复调声部写作，加上特别的形式，等于在考验聆赏者的智力。

焦：但从首演之初，所有听到的大音乐家都很喜爱它。后来包括霍洛维兹在内，也有很多名家欣赏它。

贝：因为这真是了不起的创作。《夜风》开头引了丘切夫（Fyodor Tyutchev，1803—1873）的诗作，诗人认为混乱是人性自然的一部分，而“混乱”也就是此曲主旨。梅特纳是形式大师，无论乐曲如何复杂，所有发展全都来自开头主题，即使你无法辨认。透过高超的手法，他以严谨逻辑和缜密结构来表现“混乱”，把全然相抵触的两个概念奇异地调合为一，找到一种形式来表现没有形式的风，成就实在惊人。但我也必须老实说，我演奏过很多次《夜风》，无论对一般听众或是莫斯科音乐学院的学生，得到的回应都很冷淡，听众就是不喜欢或听不懂。同样是三十五分钟以上的篇幅，拉赫玛尼诺夫《第一钢琴奏鸣曲》就很受欢迎，总能有效激起听众兴趣。为何两人会差这么多？我自己想过很久，始终没有答案。只能说有人就是有与生俱来的魅力，有人就是没有吧。

焦：梅特纳会有受欢迎的一天吗？

贝：我不知道。我演奏过几次他的第一、第二号钢琴协奏曲；我觉得我弹得很好，但听众反应很普通，乐团则说他们完全不理解，那还是俄国乐团呢。我想目前这仍是给行家的作品，而我所能做的，就是专注推广他的歌曲和钢琴曲《故事》；这些倒是能够让人立即留下深刻印象的作品，像是精彩的短篇小说，也被愈来愈多人演奏。照此发展，或许十来年后有人能让他的奏鸣曲广受欢迎，甚至成为主流曲目。我们就循序渐进吧！

焦：您也录了欣德米特的钢琴作品。这也是少被演出的创作。

贝：我很爱欣德米特。目前虽然还没有弹过它的钢琴奏鸣曲，但我会演奏他为钢琴与管弦乐所写的《四种气质》（*Four Temperaments*）。我喜欢他的《1922组曲》（*1922*，Op. 26）；虽然他后来说自己是为纯粹艺术而写的作曲家，不喜欢这样俗气的作品，但这个组曲真的很精彩，有巧妙诙谐的笔法。当然我最爱的是《调性游戏》（*Ludus Tonalis*），实是妙不可言的创作。

焦：您怎么认识他的作品？我想在俄国应该很少人演奏吧！

贝：这要归功于我小时候的同学里德斯基（Mikhail Lidsky，1968—）。他的音乐品味很特别。我们一般学生12岁的时候弹肖邦，他弹晚期斯克里亚宾。他14岁就弹了《调性游戏》，16岁弹《夜风》，真的很惊人。我对欣德米特和梅特纳的最初印象，全都来自于他。

焦：您的曲目很广，也弹非常多改编曲。

贝：改编曲是一门独特艺术，可说自成一个领域，有自己的美学和逻辑。我知道有人对改编曲嗤之以鼻，而我完全不同意这样的轻视。看看有多少伟大作曲家与演奏家投注心力于改编曲，就可知道这领域的迷人。对钢琴家而言，我们也需要改编曲，其中有精妙的机智与巧思，是创作者结合技术与艺术的游戏，而游戏总是很有趣。甚至如果推及至概念，那么用钢琴演奏巴赫、斯卡拉蒂的键盘作品，也完全可称为是“改编”。钢琴家若不演奏这些，也未免太短视了。

焦：可能有人认为演奏改编曲就是提供娱乐，像是马戏团表演。

贝：只要演出精彩，马戏团也没有什么错呀！当然我知道你的意思，不过改编曲可以是对技巧的训练，也是对头脑的训练，更是对品位的训练。如何把改编曲玩在手上而不是被改编曲玩，如何举重若轻展现演奏者的魅力，这可是真功夫。老实说，我很享受演奏这些曲目的快感，包括高度技巧性的作品。比方说李斯特《鬼火》练习曲，自学生时代这就是我的强项，每次弹都能令听众惊叹，我很珍惜自己还能弹它的时光。我后来学完整套《超技练习曲》和练许多戈多夫斯基改编曲，也是想要趁自己还弹得动它们的时候，有机会就弹。我也计划弹利盖蒂练习曲，像《魔鬼的阶梯》《眩晕》《号角》等，实在太吸引我了。

焦：您怎么看《超技练习曲》？

贝：以我二十多年的演奏心得，我觉得这真是一组完整的作品，最好也整套演奏。它以C大调《前奏曲》（*Preludio*）开场，音乐内容像是练习曲，以练习曲作为《超技》的开始，这真是太美了。中间经过种种转折，有战争、有爱情、有冲突、有省思，最后以降b小调《耙雪》（*Chasse-neige*）结尾—降b小调传统上是死去的象征。不是“死亡”，而是“死亡的过程”，安静地在苍茫雪地中收尾。李斯特用这个方式把人生讲一遍，绚烂而深刻。

焦：这组作品有哪首技巧特别艰难吗？

贝：对我而言没有。但如果演奏整组，弹到第八首《狩猎》中的跳跃段落，我还没有一次完全对过，因为弹到那边我总是非常兴奋，无法保持冷静。不过我不在乎—总不能为了要弹对，就弹得很冷静吧！

焦：您在学习过程中，谁对您影响最深呢？

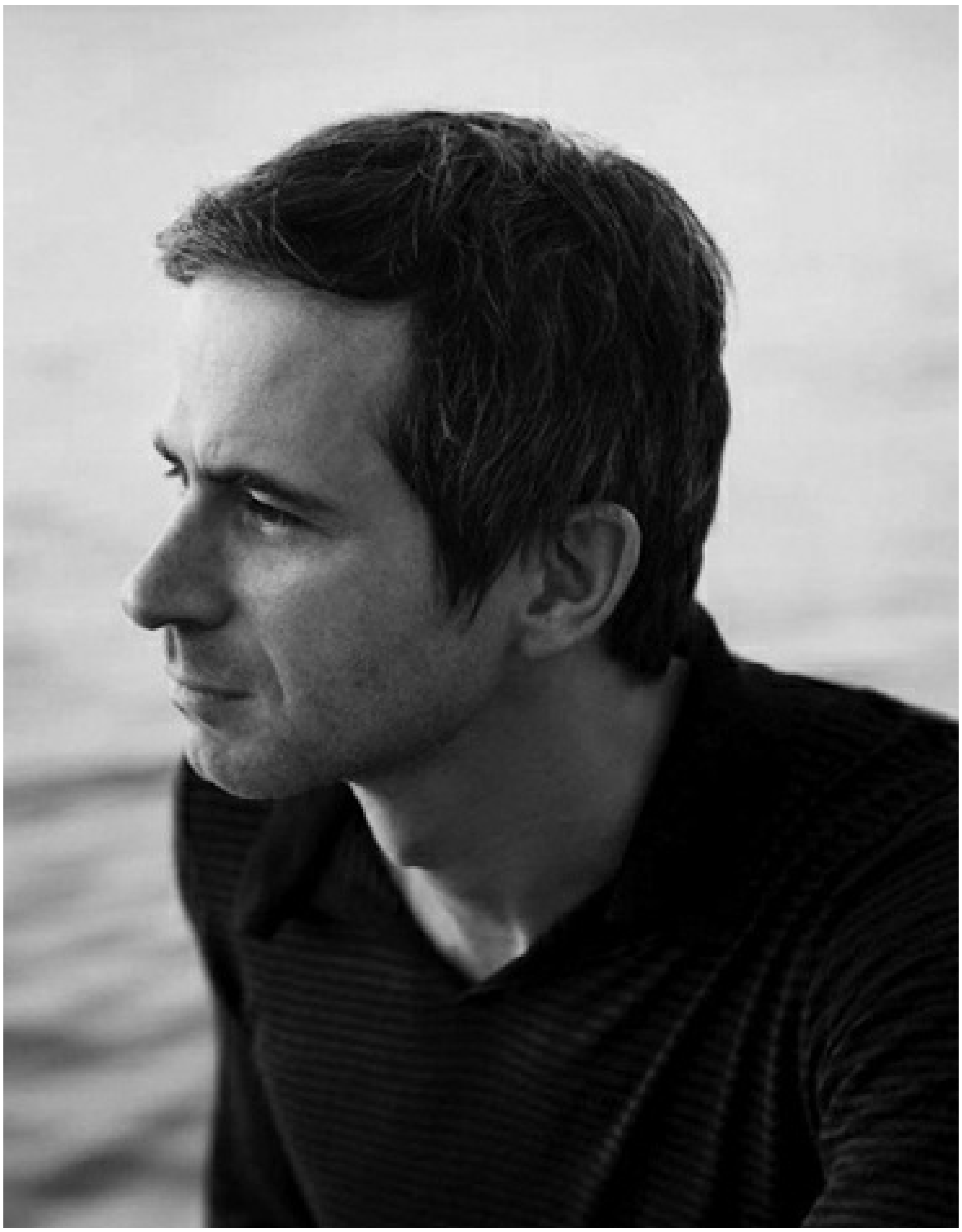
贝：就我成长阶段，当然有许多人让我留下深刻印象，比方说霍洛维兹、古尔德、施纳贝尔、索夫罗尼茨基等。但现在回头看，还真没有

哪一位对我有决定性影响。我不喜欢“唯一”。所谓“大川不辞细流”，就是要多吸收涉猎，才可能有大发展。我对曲目选择也是一样，不喜欢被定型，主流与非主流曲目都弹，从巴洛克弹到当代音乐。或许某天我也能够成为一条大河吧！

焦：我想您已经是了。提到俄国钢琴学派，您必然是当今代表人物之一，最后可否谈谈对您这传统的想法？

贝：就现在情况而言，我认为学派已经消失。在比赛中我听不出德国、法国、俄国派别的不同，只能听出天分的高低。如果回顾过往，学派倒是存在。俄国学派有丰厚的传统，虽然时间不算长，但发展良好。一开始俄国向西方取经，鲁宾斯坦兄弟从西方请来诸多名家教学，他们也是西化派的代表。但即使如此，俄国本土美学也在同一时期融入音乐，加上来自东方，诸如中东世界、南高加索等地，还有敖德萨的犹太人影响，俄国学派很快在创作与诠释上发展出自己的特色。这个学派尊重传统也珍惜独特性，包括与众不同的声音，例如尤金娜这样的怪才，所以非常丰富广博。我想强调，正是因为它丰富广博，所以很难将其归类或定于某一观点。许多人将涅高兹视为俄国钢琴教育的“代表”，我觉得很危险。他当然杰出，但俄国学派不是只有他的观点，他也不是唯一重要的教育家。很多人把里赫特当成俄国学派的代表，但我觉得他本质上其实非常德国。我佩服他的贝多芬，却不怎么信服他的俄国和法国曲目。里赫特当然很伟大，但俄国学派还有很多伟大名家，希望大家能多认识他们。

安德谢夫斯基
Piotr Anderszewski, 1969—



1969年4月4日生于华沙，安德谢夫斯基自幼学习钢琴，并曾于波兰、里昂、斯特拉斯堡以及美国南加州大学受教。1990年利兹大赛准决赛上，他因不满意自己的演奏而中途离场，造成轰动，从此开展国际演奏事业。安德谢夫斯基的音乐思考深入详尽，演奏独具特色，对巴赫、莫扎特、贝多芬、舒曼等作曲家颇有精彩洞见，《迪亚贝里变奏曲》尤为一绝，在波兰、匈牙利等东欧曲目也有性格鲜明的声音，曾获多项唱片大奖与音乐荣誉，包括2002年吉利莫奖（Gilmore Award），是当代最受瞩目的钢琴家之一。

关键字：博斯基 韦伯辛克 1990年利兹大赛 《迪亚贝里变奏曲》 巴赫 历史信息演奏 舒曼（性格、《幻想曲》、版本）音乐的建筑 莫扎特钢琴协奏曲（第二十四、第二十五、第二十七号）传统 肖邦 席曼诺夫斯基（风格、《排档间饰》）华沙 雅纳切克

访谈时间、地点：2018年3月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：非常感谢您接受访问。据我所知，您来自背景相当多元的家庭。

安德谢夫斯基（以下简称“安”）：家父来自华沙相当传统的家庭，家母来自布达佩斯。我外婆那边是犹太知识分子，而且是非常左派，支持共产党的左派。我在华沙出生长大，夏天则到布达佩斯的外婆家，波兰文和匈牙利文都是我的母语。7岁时家父到法国工作，于是我们举家搬到里昂，后来又到斯特拉斯堡，因此法文也成了我的母语。之后又随家人迁回华沙。

焦：您还记得自己为何学音乐吗？

安：不很清楚。我家人喜爱音乐，常播放古典音乐。当他们发现我也喜欢听，就让我学钢琴。我对钢琴并不特别热衷，也没有反感，但我小时候最想做的，其实是指挥和作曲。到现在我偶而还是会写些东西。

焦：从您之前的访问，我知道您不满意自己在波兰与美国所受的音乐教育：在波兰，才华不见得被尊重，反而盛行集体主义；在美国，老师很能讨论，却不注重基础功夫。不过我还是好奇，在您的学生岁月中，是否仍有老师对您有所助益？

安：总结来说，有两位老师的教导让我非常受用。我从11岁到14岁在斯特拉斯堡和博斯基（Hélène Boschi，1917—1990）女士学习。有趣

的是直到今日，我都常遇到很多认识她或和她学过的人。她是科尔托的学生，是很有个性的艺术家，也能清楚示范，不是只讲解然后要你回家练，教学很有效率。比方说，她教我如何只用一只手指弹出圆滑奏。看她示范，我就了解了。她开启了我对舒曼的爱，也有很趣味的一面：当她心情非常不好，总叫我改行；她也说我很懒惰，只想练快速、炫技的段落，慢的就不想练—我想她是对的，哈哈。无论如何，我非常喜欢她。另一位影响我的是在德累斯顿教学的韦伯辛克（Amadeus Webersinke，1920—2005）。他录了非常好的巴赫，也是管风琴家。我19岁第一次弹《迪亚贝里变奏曲》，就是弹给他听。那时某变奏我弹得很兴奋，他却说："这里贝多芬写了强奏，你为何不弹？"咦，怎会这样？难道我弹得还不够大声吗？于是我更用力地再弹一次。"不，请你弹强奏！""但我已经弹得很强啦！""不，你现在的状况是'你是强奏'，但我不是要这个，我是要'你弹强奏'。"这真的很有意思！他要我仔细聆听我制造出来的声音；不是一头热，而是有距离地听。这是非常健康的态度。他的演奏温和而美丽，我也从中领会很多。在此之后，我参加过许多大师班，也不时得到帮助。

焦：在1990年利兹大赛准决赛上，您弹韦伯恩《钢琴变奏曲》的时候不满意自己的演奏，当场离开舞台，视同弃赛—这个故事您被问了很多次，我想我不需要再问了。然而我想问的，是在说了那么多次也过了快三十年之后，至今仍然有人会问您当年究竟发生何事，这个故事显然要跟着您一辈子。对此，您有什么感想？

安：我有想过，是否应该自己写下来，给个正式版，大家就不会再问了。但喜欢故事是人之常情。虽然我已经回答得很累了，但我不会觉得被打扰或冒犯。

焦：然而从后续效应看来，由于您在比赛的精彩演奏，赛后您得到的瞩目甚至压过得奖者。也因如此，比赛其实没有结束，大家会不断把您和得奖者们比较。

安：这就确实让我感到难为，也完全在我预料之外，我感到相当困惑。我因此得到了些音乐会邀约，但我不知道该如何面对。这持续了两三年，很辛苦，我甚至动念想要放弃演奏。然而，人终究会慢慢成长，我也有朋友陪我渡过难关。最重要的，仍然是我爱音乐。这是让我撑持下去、最初也是最终的力量。

焦：您如何建立音乐观与艺术观？从何时开始，您觉得自己已经离开学生身份，而有身为艺术家的自觉？

安：我没有这样的"决定时刻"。至于如何建立观点，这是混合很多事件的过程。若要说有什么决定性的事件，大概就是我爱上某些作曲家和作品。为何会是这些？我不知道。我只知道那像是他们在召唤我，而我无法抵抗，只能狂热地把所有能量都投注于此，以求和他们合而为一。这真的像是恋爱！我对自己的定义，就是由一次又一次和作曲家与作品恋爱而得到。人生就是这样，我也因此成熟。

焦：所以《迪亚贝里变奏曲》也是这时期的"恋爱对象"？

安：是的。但我必须坦白，它其实是替代品。我真正爱上的是《庄严弥撒》。那时我十六七岁，整天梦想要指挥《庄严弥撒》，但这根本不可能。然后我发现了《迪亚贝里变奏曲》。它是最接近《庄严弥撒》的创作，那我就来弹，非常狂热地快速学完了。

焦：您的首张录音收录了贝多芬《第三十一钢琴奏鸣曲》，这也是您卡内基音乐会实况录音的曲目。它有些段落也能让人想到《庄严弥撒》，这是否也成为您喜爱它的原因？

安：老实说，我虽然喜爱它，但它不是特别接近我的心。当初选择这首作为首张录音曲目，真切原因我也忘了，可能是和别的作品能够搭配吧！我非常喜欢设计节目，把不同作品编排出一个自成逻辑的顺序。当初对这首感兴趣，在于最后的赋格，尤其是赋格主题倒影那段，在一切气力皆已耗尽，衰竭死灭中重获新生，实在非常震撼。不过它结尾的感觉，我觉得是胜利，但也有可能是空虚—或许这就是它不特别接近我的原因。我最最热爱的贝多芬晚期作品，是贝多芬写完奏鸣曲之后的创作，《迪亚贝里变奏曲》和最后两组钢琴小曲。

焦：品位总是难以预料，也不能一概而论。我完全相信一位17岁的男孩，最爱的作品是《庄严弥撒》，之后更完全沉浸于《迪亚贝里变奏曲》。然而我也好奇，如果这么年轻就喜爱这么深刻浩瀚、伟大作曲家的巅峰之作，那您之后还能喜欢什么？

安：这真的是诅咒啊！有时我会想，如果我青少年的时候和多数人一样，最爱浪漫派作品，那之后的乐曲选择会简单多了。《迪亚贝里变奏曲》那么丰富，一切都包含在里面了，还有什么比它有趣？至少在贝多芬作品里，我还能弹什么？不过对于莫扎特，我总是非常喜爱。我大概4岁就爱上他了，直到现在。

焦：所以最后是什么让您从《迪亚贝里变奏曲》和贝多芬的狂热中

抽离出来？

安：是巴赫。我学生时代有好一段时间没弹巴赫。不是我不喜爱，而是我不知道如何用钢琴弹。我对历史信息演奏相当有兴趣，还学过一年羽管键琴。羽管键琴的发声方式比较直接，按下键就拨出声音，和钢琴从按键到击弦得经过重重机关很不一样。这给我很大的距离感，也让我感到沮丧，我甚至考虑过放弃钢琴，改学羽管键琴。虽然最后没放弃，但如此经验影响了我的巴赫演奏。

焦：可否举例说明？

安：关键在于充分了解羽管键琴与古钢琴的性能，以此平衡钢琴潜能的发挥。以钢琴把巴赫键盘作品演奏地充满音量变化，并不妥当；然而，没有音量变化一样不妥，因为他的音乐还是需要这些变化，尤其是巴赫作品常超过单一乐器的表现性能。所以结论仍是要审视乐曲，掌握巴赫时代的宣诵法与音乐修辞术，找到最适切的表现方式。

焦：您现在还持续研究历史信息演奏吗？

安：当然，我听很多录音，也持续阅读相关资料。但历史信息，本身不该是演奏的目的，不能为了复古而复古。

焦：就音乐而言，为何巴赫能给您带来解脱？

安：贝多芬是个宇宙，但是个相当封闭的宇宙。他让你感觉你能达到你的最好，达到你想要得到的。虽然这必须付出很高的代价，但毕竟可以得到。巴赫不是这样。你知道他给的在某处，但你就是无法得到，他的境界远比你能想的还要宽广。知道永远达不到，就不会有“一定要达到”的压力，自然也就解脱了。

焦：不像《哥德堡变奏曲》有相当明确的段落结构，对于《迪亚贝里变奏曲》，至今大家对其结构仍无定论，段落的划分方法也莫衷一是。您怎么看它的结构？

安：我没有往这个方面想；我认为此曲是一个过程，从开头俗气、在地上的圆舞曲，到最后像是飘浮在半空中的小步舞曲。第一变奏非常重，第二变奏轻了些，之后不断重重轻轻、轻轻重重，最后借由双重赋格，高潮与反高潮的设计，在第三十三变奏以无以名之也无可描述的魔法，成功对抗地心引力，离开所有事物而悬浮空中。它的标题就已经说了：贝多芬没有用一般意义的变奏（Variationen），而是以“幻化、变

形”（Veränderungen）来称呼它。对我而言，好的《迪亚贝里变奏曲》诠释，应该让人感受到挣扎，又在最后得到升华，整体是一个过程。至于如何得到这样的结果，每个人都有自己的方法。我一向努力忠实乐谱，现在比以前甚至更忠实。但我年轻时比较极端与严格，可说有点教条化，现在就懂得看更大的格局，为细节做更全面的解释。

焦：您觉得《迪亚贝里变奏曲》有古怪的一面吗？

安：它有嘲弄和讽刺，但对我而言并不古怪，即使我喜欢古怪的音乐。我从它感受到的是活力。当然像第二十二变奏，以莫扎特《唐乔凡尼》做谐拟，对贝多芬来说这很不寻常，但它不是古怪。

焦：您热爱《迪亚贝里变奏曲》，但也非常喜欢贝多芬《第一钢琴协奏曲》这样的早期创作。

安：这就是非常接近我心的贝多芬作品，和《克罗采奏鸣曲》与一些晚期弦乐四重奏一样。它有毫不复杂的喜悦，令人难以置信的健康明朗。每次演奏它，我都不禁想起，就是如此年轻、乐观与充满活力的能量，最后撑持贝多芬渡过日后那么多的挫折、苦难和打击。舒曼就是完全不同的对比：从他创作之初，我们就可以感觉到他的病症，虽然他并非疯狂的人。

焦：说到舒曼，恭喜您录制了非常精彩而有个人观点的《幻想曲》。您的演奏不只感人，更展现恢宏长大的乐句，但大句子中也有精细的小句子，两者同时呈现。这实在不容易，可否谈谈如何达到这样的成果？

安：我只有一个方法，就是经过无数折磨、练习、思考，把脑中的想法逼出来。这真的很难。当我决定要学一首乐曲，必须先要有想法。但我不只是要实现我心里的想法，也要让大家能信服这个想法，不能只是自我陶醉。要达到这点，我也只有一个方法，就是逼使每个细节都确实执行，让想法贯彻到所有最小的细节。我必须说，第三乐章实在折磨人，我花了不知多少时间。但微妙的往往正是对小细节锱铢必较，才会更知道作品的大想法或如何呈现整体。

焦：您的演奏达到客观与主观的良好平衡，但您如何知道您在演奏中想要什么？

安：这只能花时间。有些段落实在很难，我练了很久，但没有一个方式能令我满意。然而，在形成诠释的过程中，我虽然不知道我想要什

么，但我知道我不想要什么。透过不断的去除，经过六个月甚至更久之后，或许，在剩下的方式中，忽然会显现出道理来。但这也无法保证。对于那些总是非常坚信自己要什么的人，我其实很怀疑—你怎能确定你要的就是这个呢？这不就关上了其他可能？当然这个寻找过程很疲累、充满挫折，但不尝试，永远不会得到答案。

焦：从您第一张录音到最近的专辑与现场演出，我发现您都能在很长的慢速段落中维持相当稳定的速度，以几乎没有弹性速度又高密度的方式演奏。又能透过如此处理累积张力，最后在速度改变时释放能量。如此手法并不常见，我很好奇您如何得到这样的速度概念？

安：这关乎演奏的纪律，更关乎音乐的建筑。我一直对建筑很感兴趣，各式各样的建筑。音乐作品有开头与结束，而这两端都是寂静，就像建筑被空间围绕。要看到建筑，必须看到空间。同理，音乐从无声中开始，结束之后也是无声。如何在演奏第一个音之前就听到寂静，以及在演奏最后一个音之后仍然听到寂静，对我非常重要。当你真的听到这些寂静，整个作品的呈现就会有不同的概念或感觉。我不觉得我精心设计了这样稳定的速度；如此速度是从我对音乐作品的建筑设计中自然产生。如果要使用弹性速度，也该以整体音乐建筑来思考—这是从真实的感受与需要中产生？还是因为某种浅薄的习惯产生？如果是后者，我可以说我一向避免这样的习惯。

焦：这也可对应到您另一个明显的演奏特色，就是知道何时歌唱及何时不唱。有些演奏学派觉得音乐就是要唱，但不唱也有不唱的道理。

安：同理，我并没有往“歌唱与否”这个方向思考。对我而言，最重要的是作品的建筑要合理。歌唱？为了什么歌唱？这必须要有脉络。我想再次强调，演奏者最终是为听众演奏。演奏者在某段想要做弹性速度或歌唱，和让听众感受到这段有弹性速度或歌唱，这是两件事。演奏者要能清楚理解，为何自己有这样的感觉，然后思考如何让这感觉普世化，让各地听众都有这种感觉，而不只是自己一人在唱独角戏。所谓职业与业余音乐家的分别，大概就是在此。

焦：舒曼《幻想曲》第二乐章那样疯狂又炫技的结尾，您认为它的意义是什么？

安：我只能说自己非常主观的想法。这段节奏近乎单调、无变化地重复，又不断增强至无法支撑，最后崩垮。这好像是隐喻：事情开始的时候很美好，机制有好的理想与规划，但不知怎么有环节出错，差之毫

厘谬以千里。舒曼常写这样的概念，可能对此感触很深吧。

焦：舒曼作品状况好的时候无懈可击，但有时也会出现不平衡或缺乏灵感的段落。遇到如此状况，您会如何处理？

安：以我个人的经验，如果你非常喜爱某作品的某段落，甚至只是某个句子，那么你对它的爱，会扩展到旁边的音乐：作品如何导引到这段？之后又如何承继？你会以你喜爱的段落为中心，合理化周遭甚至全体。这不是让缺陷更明显，也不是试图美化，而是自然而然的过程。

焦：您录制了非常精彩的《晨歌》与《幽灵变奏曲》，可否由它们谈谈舒曼最晚期的创作？

安：这真是非常感人的音乐。舒曼在此写出新的音乐语言。一开始不容易理解，有时在一些和声里打转，甚至在一个和弦里出不来，尤其是《幽灵变奏曲》，让人觉得是在理智的边缘。然而，这也让我反思，理智从何开始？我不认为这是疯狂的作品，但要演奏好，实在不容易。

焦：舒曼许多作品都有不同版本，从段落不同、乐章不同到整体结构不同，各种情况都有。您在选择上是否有一定的准则？

安：有人坚持选原始构想，有人以最后版本为定论，而我觉得这必须视个案而定，无法一概而论。比方说舒曼《第四交响曲》，现在很多指挥选择原始版本，认为后来的版本是克拉拉干预后的结果，不能代表舒曼的本意。嗯，舒曼并不是白痴，他会有自己的意见，不是克拉拉要他做什么他就照办。我们不该小看伟大创作心灵的机动变化。至于不同版本，如果演奏家真心认为该混合演奏，我认为这也没有不妥。

焦：舒曼作品有时给我一种“和自己过不去”的感觉。不知您是否也觉得，他年纪愈大，好像就愈和自己对抗？

安：或许。至少他的写作常往不自然的方向走，先把你往某个方向推，又忽然把你甩到相反的方向，音乐像是在对角线两端来回跑。这也造成相当的技巧困难，弹起来很不顺手。但这可能也是天性使然，他本来就是不断奋斗、与外界对抗的人。他和克拉拉的婚姻，就是不断冲撞对抗之后的成果。当他达到这个愿望，又和克拉拉生育许多孩子之后，虽然仍写了很多伟大创作，但感觉有点变了，创作反而有下降的迹象。当然，有些作品可能不在他本来计划之内，是应克拉拉建议或要求才写，像是交响曲与室内乐，但我很高兴也很感谢能有这些作品。舒曼的写作确实不见得总是成功，但或许也因为如此，他的音乐才会这么感

人，充满了冲突和挫折。无论是否有灵感，极致的美丽、敏感与易受伤的特质，在音乐里总是跟随着他。他也有纯粹的意图，直到人生结尾。其音乐的深刻，更常有令人难以置信的手笔，包括有路德新教的内蕴。

焦：现在请您谈谈莫扎特，您始终热爱的作曲家。我很高兴您持续录制他的钢琴协奏曲。您最早录了第二十一号和第二十四号，最近则录制了第二十五号和第二十七号，我格外好奇您怎么看莫扎特在第二十四号和第二十五号这两曲中所呈现的极大反差？

安：我非常喜爱第二十四号。我认为这是莫扎特最杰出，或说最独特的钢琴协奏曲。我对第二十五号有些地方感到困惑。这当然还是很精彩的作品，但有点失去什么。

焦：像是第一乐章充满琶音与和弦的发展部？我总觉得如果莫扎特能用更多对位手法写这一段，或许会有更好的成果……

安：我的确没有非常喜欢这段，觉得怪。第一乐章的乐团序奏相当丰富，笔法很精彩，但钢琴进来后反而少了些原创性，一些段落也似乎是纯粹形式化的东西。我很爱第三乐章，但它写得有些反复，也稍长了些。莫扎特之前的钢琴协奏曲，从开始到结尾，一路走来可以看到写作的“超技”（virtuosity）—那真是这个字最高级的展现，真的是“玩”音乐。你见不到他和素材搏斗，只能见到素材像是中了魔法，光彩动人地飞舞嬉戏。然而不只第二十五号没有这么能“玩”，接下来的第二十六号又更是如此。只是到了第二十七号，莫扎特又展现出另一个面向，实在了不起。

焦：第二十七号真是没话说的精彩，但您觉得这是怎样的作品？它在第一、第二乐章都会忽然进入小调和弦，第二乐章钢琴和小提琴与长笛的对话也让我感觉作曲家似乎格外需要陪伴与支持，是在大调外表下透着忧伤的创作。

安：或许因为我们知道这是莫扎特最后一首钢琴协奏曲，不由自主地被影响，所以感到忧伤。不过我也的确觉得，这是有忧伤感受的作品，包括第三乐章。莫扎特最伟大的两项艺术，钢琴协奏曲和歌剧，都有种“不确定性”。在歌剧里，角色不只意在言外，更常正话反说，充满模棱两可的暧昧空间。钢琴协奏曲也一样。此曲第三乐章主题，莫扎特用了自己的歌曲《寻找春天》（*Sehnsucht nach dem Frühling*，K 596）。这是如歌词本意，表现快乐？还是用来强颜欢笑，反说自己的春天已经消逝，美好日子永不可及？他在这个乐章又引回第二乐章的旋

律，可见确实有话要说，演奏者要好好体会其中隐藏的故事。

焦：包括莫扎特《第二十四钢琴协奏曲》和《c小调幻想曲》在内，很多作品放回其创作的时代，都可谓革命性。在21世纪的今日，您演奏这些作品时，是否会格外思考如何呈现其革命性？

安：我只想呈现音乐。作品是否革命性，不在我的考量之中。演奏中最重要的是让作品有生命，鲜活地展现作曲家在此的感情与思想。尊重文本很重要，但更关键的是文本背后的道理。谱上写了一个强奏记号，照谱奏出强音，可谓一般意义的忠实。然而为什么会有这个强奏，之前该有怎样的铺陈？就像好的指挥必须预先提示乐团，好的演奏家也该在音乐里做好提示，让听众知道文本也清楚脉络。这或许才是真正的忠实。

焦：那么您怎么看传统呢？比方说，来自波兰的您，怎么看波兰的肖邦演奏传统？

安：我不反对传统。传统可以带来灵感，但不该是目标。有意义的不是复制传统，而是你能以传统做什么，关键仍在你的敏感度与创造力。不过，许多人心中的传统，实际上只是迷思。以波兰来说，这是文化非常多元丰富的国家，也就意味不会有单一传统。波兰人又以意见多闻名。你大概听过那句话，“两个波兰人，就有三种意见”。在我的成长年代，波兰还在战争阴影中重建。老一辈的知识分子不是逃往别处，就是被消灭。剩下的在1950与1960年代仍有影响力，到了1980与1990年代也几乎凋零。我学习时认识的波兰肖邦传统，其实颇无趣，甚至教条化，我并不感兴趣。

焦：您近期会演奏更多的肖邦作品吗？

安：我对肖邦的感觉很复杂。我很喜爱肖邦，但我不常演奏，至少目前愈来愈不想演奏。吊诡的是我对他音乐的认识，可能胜过我对其他作曲家。对我而言，肖邦音乐中一切都发生得太快，而我也只能和它相处比较短的时间，无法长期生活。

焦：您怎么看肖邦音乐与波兰文的关系？有论者指出，肖邦四首《叙事曲》之所以皆以六拍（6/4或6/8）为主要节拍，在于对波兰文语韵的模仿。您能从某肖邦演奏中，分辨出演奏者是否为波兰人或能说波兰文吗？

安：至少我不行。不过和作曲家说相同的语言，自然会帮助理解其

作品。比方说匈牙利文的重音在字的第一个音节，就帮助我更认识巴托克的音乐。但无论他们的作品多么和语言有关，伟大作曲家总是神奇地将其转变成普世性的语言。就像肖邦音乐中也有所谓的“波兰自豪”（Polish Pride），而他把它写成普世性的感受。

焦：您既然对建筑着迷，我很好奇您怎么看《幻想波兰舞曲》的结构？

安：肖邦在此似乎一度迷失，罕见地能听到他在挣扎，要为乐曲找到形式，其中几乎感觉到某种贝多芬式的过程。它非常温柔，是肖邦极为内心的作品，但又不是很像肖邦这个人，这很耐人寻味。

焦：关于波兰作曲家，接下来请您谈谈席曼诺夫斯基。他曾说波兰音乐要脱离德国、法国、俄国等音乐派别的影响，但他自己的写作又非常德国化。这该如何解释？

安：的确，即使他也受德彪西等人的和声影响，就写法来看，他的音乐极有组织，是很德奥风格的写作。他有很好的写作技巧，从早期作品就是如此。演奏起来难度极高的《第二交响曲》，也是非常德国化。我觉得他这句话的意思，是指波兰要有自己的作曲家。毕竟整个19世纪后半叶，国际乐坛上波兰并没有代表性的作曲家，至少不能和德、奥、法等国相比。

焦：席曼诺夫斯基留有其第四号交响曲《协奏交响曲》的现场录音片断，您能从中得到什么诠释上的讯息吗？

安：我很喜爱这部作品，演奏过很多次，但我必须说席曼诺夫斯基并非出色的钢琴家，那场演奏时他的身体也不好。这就是个聊备一格的历史资料。

焦：您从何时开始喜欢他的钢琴音乐？

安：老实说，我本来也不喜欢。他的乐谱很难读，我是在开始练习之后，才爱上他的音乐，愈钻研就愈佩服。《排档间饰》（*Métopes*，Op. 29）以三个希腊神话中的女子展现赤裸裸的诱惑，如果能懂他写了什么，那可是我所知最情色—甚至色情—的音乐了。第二首《卡丽普索》（*Calypso*）堪称形式上的奇迹之作，宛如莫扎特的钢琴协奏曲，结尾各种主题不可思议地交织。如果你喜欢他的《第一小提琴协奏曲》，也可从中听到它与《排档间饰》之间的联系。

焦：您拍了一部以华沙为主题的影片《我的名字是华沙》（Je M'Appelle Varsovie）。如果要用文字，您会怎么形容这个城市？它在哪方面影响了您？

安：以前的华沙已经消失了。二战后，华沙成为新的城市，人口组成几乎完全改变。这真是恐怖的浩劫。建筑街道可以重建，但回不去的就回不去了。某方面而言，华沙是情感上相当暴力的城市，但也是革命性且幽默的城市。如果有机会，欢迎大家走在维斯瓦河右岸来看华沙，相信会有很特别的感受。我在华沙出生，在这个城市度过好几年，情感上和它当然有联系，也应该被它影响，虽然我无法具体说是哪方面。

焦：除了音乐，哪些波兰艺术对您影响较深？

安：波兰有悠久的剧场传统，后来延伸到电影。波兰的诗人很有名，可惜我不太读诗，小说创作倒是有一脉相承的幽默。我最喜爱贡布罗维奇（Witold Gombrowicz，1904—1969）的作品，也喜欢维特凯维奇（Stanisław Ignacy Witkiewicz，1885—1939），他也是杰出的画家。我想你可以读到他的小说《贪求无厌》（*Nienasycenie*）的英译版，绝对是值得认识的作家。

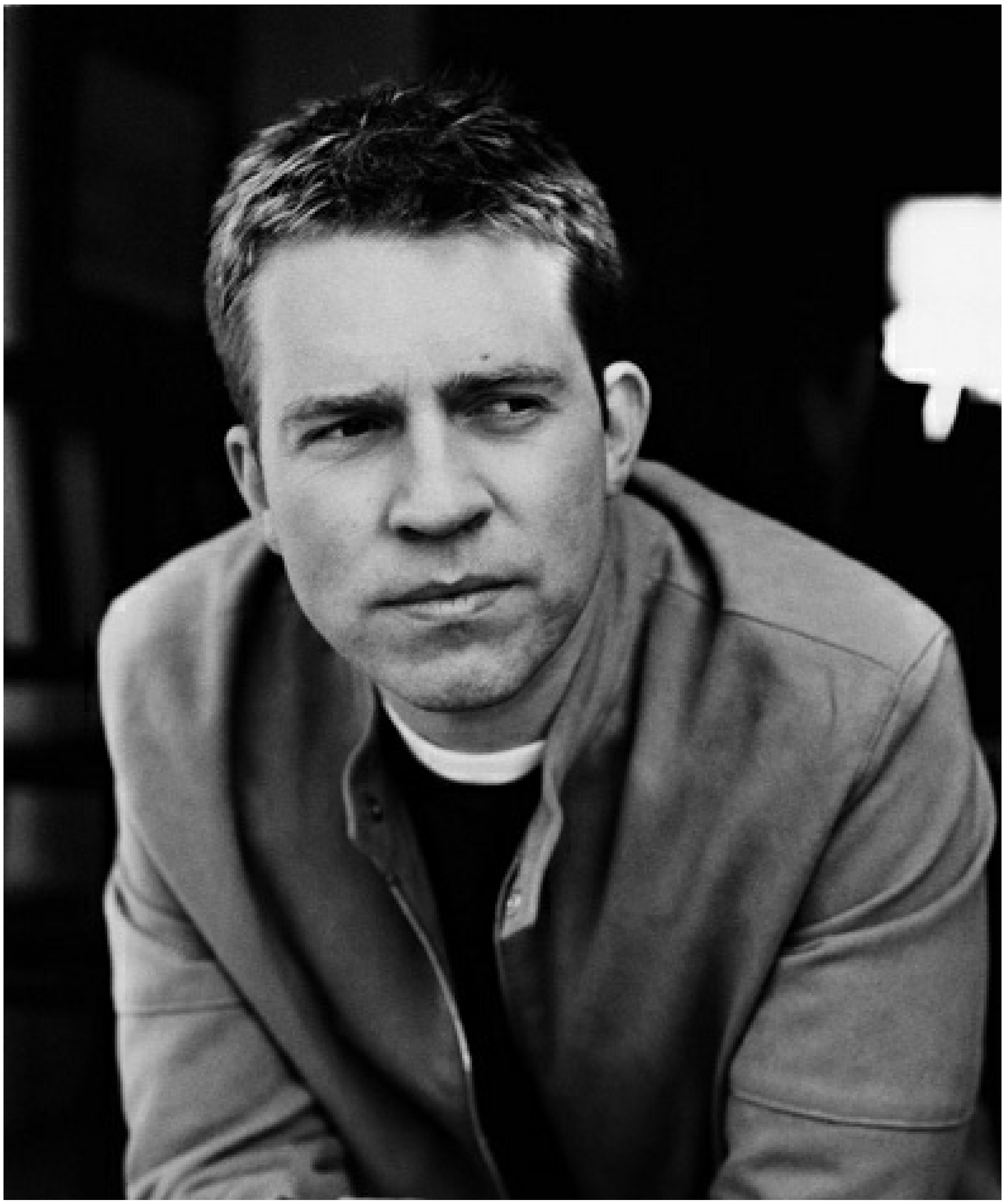
焦：您近来常演奏雅纳切克，可否也谈谈对他的感想？

安：肖邦和席曼诺夫斯基都有比较西欧的一面。这和波兰的自我认同也有关；波兰总是被西欧文明吸引，对西方发生的事也很注意。雅纳切克所传达的，则可说是斯拉夫灵魂的本质，非常质朴草根的音乐。你真可想象他是斯拉夫农民，土气、直率但温柔，又极为慷慨。我说不上来为何他的音乐那么吸引我，但他独一无二，绝对不可能和其他作曲家相混的音乐语汇，总是令我着迷。

焦：在访问最后，您有没有什么话特别想和读者分享？

安：我接下来要说的，可能会让大家觉得我很俗气，但吃得好对我非常重要。我们要为灵魂喂养好的食粮，对身体也该如此。很抱歉我虽然有很多话想说，但许多在音乐里我非常感兴趣、也很重要的事，我实在无法用语言解释；或许诗人可以，但我不行。我常问自己问题。大家喜欢得到解答，尤其在现在这个时代，最好有快速、现成的答案。我也喜欢解答，但我觉得如何问出正确的问题，比解答更重要—问题如果对了，解答应该也不远。在艺术中，解答可能会出现，但以你无法察觉的方式显现，所以你必须让自己保持开放。不预设立场，时常问问题，接下来的，就交给时间吧。

安兹涅斯
Leif Ove Andsnes, 1970—



1970年4月7日出生于卡诺伊（Karmøy），安兹涅斯4岁开始学习钢琴，15岁至贝尔根音乐学院和贺林卡（Jiri Hlinka）学习，17岁举行首次

音乐会。他自欧洲电视青年音乐家年度比赛（Eurovision Young Musician of the Year Competition）夺冠后即受维京唱片重视，19岁即发行录音，享誉世界乐坛。他于1997年得到吉利莫奖，2004年至2005年乐季则应卡内基音乐厅邀请举办“安兹涅斯观点”系列音乐会，为“观点计划”截至当时为止最年轻的主持者。除了是优秀的独奏家，他对室内乐亦有专精，担任挪威黎索室内乐音乐节（Risør Chamber Music Festival）艺术总监。

关键字：贺林卡 俄国学派 技巧发展 小国 叙述风格 柏辽兹 格里格（风格、作品、所用钢琴）西贝柳斯 黎索室内音乐节 舒伯特 传统 北欧音乐发展

访谈时间、地点：2005年5月，纽约

焦元溥（以下简称“焦”）：首先，请谈谈您学习音乐的经过。

安兹涅斯（以下简称“安”）：我拥有相当正常而愉快的童年，并不是在竞争与比赛中长大。我的父母亲都是音乐老师，也都弹钢琴，因此我在4岁左右开始学钢琴。家母负责训练一个教会合唱团，家父则指挥学校乐队，我还在里面吹过上低音号（Euphonium）。我和父母学习三年后，他们让我和当地的音乐老师学。到我15岁左右，我的老师认为我该追求更高深的演奏与音乐训练。当时在挪威教学的捷克钢琴家贺林卡（Jiri Hlinka，1944—）相当著名。我弹给他听，他认为我该立即专注于音乐，因此我便从普通高中转至贝尔根音乐学院（Bergen Music Conservatory），开始密集的音乐训练。

焦：这是您自己的决定吗？为何您就这样决定要成为音乐家？

安：虽然小时候不是很勤于练琴，也没有特别专注于音乐，但我还是在6岁就演奏了莫扎特的钢琴奏鸣曲，展现出不错的音乐天分，因此我父母都支持我学音乐。这也是我自己的决定，因为我真的很喜爱音乐。

焦：贺林卡是怎么到挪威的？

安：他曾是相当杰出的演奏家，但35岁就因网球肘（tennis elbow）而退出舞台，之后被捷克政府安排到海外教学。那时捷克政府像是一个垄断经纪人，帮国内音乐家安排出路。可以演奏，就安排演奏；像贺林卡这种情形，就安排教学。那时贺林卡每年夏天都得回到捷克，把在挪

威所得的三成缴给国家。不过，他最后还是移民到挪威了—这在当时捷克政府眼中可是叛徒的行为。

焦：可否谈谈贺林卡的教学？我想他一定更仔细分析肌肉和技巧运作。

安：贺林卡的技巧深受俄国学派影响。当时苏联音乐家常至东欧演出，所以他年轻时不但有机会得以欣赏吉列尔斯和里赫特等大师，还能演奏给他们听，当面向其请益。他甚至还弹给涅高兹听过。贺林卡是非常仔细的老师，四页乐谱可以上个三小时，详尽讲解音乐与演奏之道。他要我思考演奏时的肌肉运作，解析每个动作的施力方式，探索音乐由内心到琴键的表现。这当时给我非常大的启发。我以前拥有很不错的手指技巧，对身体的力道运用却所知不多。贺林卡让我注意肌肉放松、手腕运作、身体协调，以及运用全身力量演奏。他说我刚开始一定很不习惯，但久了便能运用自如，成为自然而然的身体反应。他确实是对的。他也让我知道，音乐可以是生死之事，我必须全心投入。在当时，如此强烈的主张的确刺激了我。现在，我已不是那个害羞腼腆的小男孩了。

焦：不过您还是发展出属于自己的技巧，和俄国学派已经不同了。

安：我以前往往夸张他的指示。后来掌握到他的教学精髓后，便能根据我的身体来思索属于我的技巧。现在我的思考又回到手指本身，探索不同触键和音色之间的关联。

焦：您也曾经历过一个小演奏危机。这是否也影响您对技巧的思考？

安：是的。在我22岁左右，我出现肩膀酸疼的状况。我当机立断，立刻停止演奏并重新思考自己的技巧与心态，学习像亚历山大技巧等新观念来调整身心。

焦：为什么会出现这种状况？

安：为了表现音乐，我演奏时常投注大量身体动作。对一个年轻人而言，面对情感强烈的音乐，又有许多演出，我的身体不自觉地承受了音乐的张力，背与脖子也跟着酸痛。后来我日夜思索，终于了解到音乐与表演中实际发生的状况—音乐可以澎湃汹涌，但身体还是要全然放松。张力必须存在，但该放在音乐里，而不是自己的脖子上！

焦：我很高兴您能渡过难关。您现在的音色也更轻盈更丰富。

安：谢谢你的赞美。我们都必须自生活中学习。虽然这是个教训，但我得到珍贵的经验。我现在也更能享受生活，不像以前那样紧张。

焦：回顾您的事业，我发现并非建立于比赛之上。

安：可以这么说，但欧洲电视青年音乐家年度比赛还是相当重要，因为这给我了机会演出并被电视转播。出身在挪威这样的小国家，其实也很有利。我17岁举行第一场演奏会，演出成功后得到政府补助。由于国家小，得到注意并不难，慢慢地我得到许多好评，交响乐团和指挥也注意到我。杨松斯邀请我和奥斯陆爱乐到爱丁堡音乐节，后来更一起巡回演奏。我和雅尔维与哥腾堡交响乐团也合作愉快，他便邀我至克里夫兰演出，后来更带我与柏林爱乐合作。维京（Virgin）唱片在我19岁的时候就和我签约并发行录音，这都大大帮助了我的演奏事业。

焦：您也指挥。这是得自和这些伟大指挥家的合作心得，还是您曾经学过指挥技法？

安：我是上过一些课，但不能说真正学过。我还真希望当初在学校时能好好学指挥。我的指挥技巧基本上得自观察这些指挥名家及向他们请教。不过，我很清楚自己的定位。我不指挥交响曲，只在和室内乐团合奏海顿和莫扎特钢琴协奏曲时兼职指挥，本质上仍是室内乐合奏性质。

焦：格里格《a小调钢琴协奏曲》曾是您的“战马”，后来您却将其冷冻十年，致力发展多元化的曲目。您在演奏生涯之初，为何就有勇气探索许多“冷门”作品？

安：贺林卡常和我说，不要只弹大家都弹的曲子。这也是我给自己的要求，我要同时能演奏大众曲目和自己喜爱的非流行曲目。我和维京的首张录音是格里格，但接下来就是肖邦与雅纳切克。当贺林卡第一次弹雅纳切克给我听的时候，我就立刻爱上他的音乐，至今如此。我相当注重自己曲目的“平衡”，拉赫玛尼诺夫和卢托斯瓦夫斯基的钢琴协奏曲对我都一样重要，贝多芬《第四钢琴协奏曲》和布里顿《钢琴协奏曲》都不可偏废。

焦：可是您不怕学了以后没有机会演出吗？

安：音乐家不能都以演奏为考量，而要以自己的音乐发展来思考。多学习是为了拓展眼界，让自己能广博了解并思考音乐。不过就现实面而言，我21岁就幸运地和大经纪公司合作。即使我排出布里顿《钢琴协

奏曲》，我也能有多次演出机会。

焦：综观您的录音作品与演奏曲目，从海顿、舒伯特、格里格、雅纳切克、穆索尔斯基，我发现您似乎特别喜欢具有“叙述风格”（narrative style），音乐有说话语感的作品。

安：我想你的观察是对的，我的确对具叙述风格的作品格外感兴趣。不过在这些叙述句法背后，真正吸引我的是这些作曲家的“叙事风格”。他们的作品像是对另一人倾诉故事。舒曼的作品就有很明显的叙事性格，情感虽然强烈，但仍是非常内心的表现。这种风格非常吸引我，也让我能够尽情和听众交流。

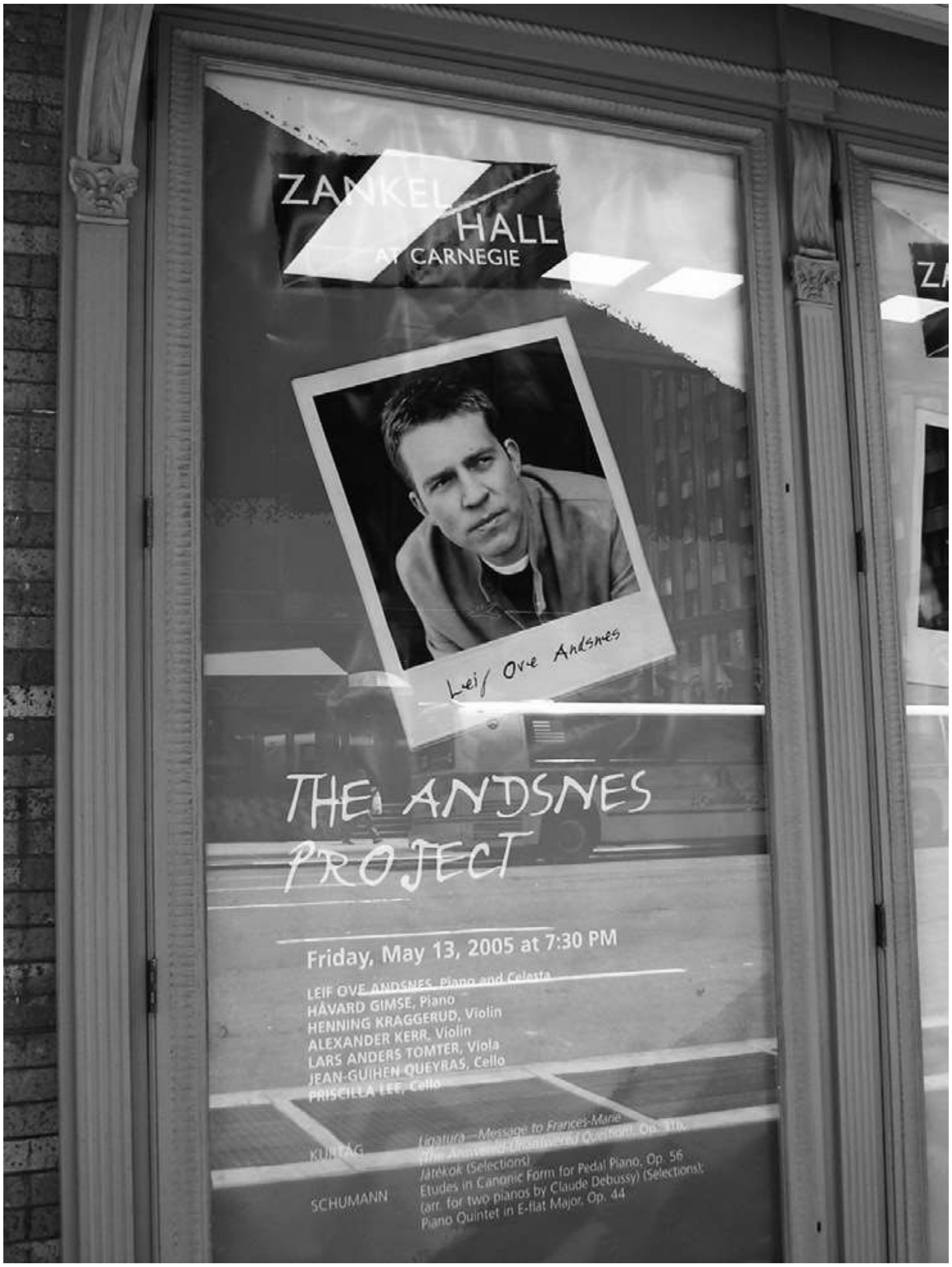
焦：不过您在年轻时就立定志向要钻研德奥经典，这一点并不常见，特别现在年轻钢琴家总是沉溺在肖邦、李斯特和拉赫玛尼诺夫的世界里。

安：当然，就青年钢琴家而言，演奏德奥经典总是不容易，我自己那时也最喜爱肖邦。然而，我深知德奥经典的价值和重要，要求自己能够同时演奏德奥经典与中欧浪漫派。我还是专注在音乐诠释与自己的音乐发展，尽可能广泛学习。

焦：您在1997年得到吉利莫奖—在不告知候选人的情况下，评审团跟踪候选人一年并观察其艺术发展，最后给予总奖金高达30万美金的奖助。

安：我真是非常意外！这就像中乐透一样。当他们通知我获奖时，我告诉他们我等会儿再回电—等我先洗个冷水澡冷静下来再说！对我而言这真是极大的鼓励。

焦：看到您现在的发展，我想吉利莫奖的评审一定与有荣焉。您在2004/2005年乐季应卡内基音乐厅邀请举办“安兹涅斯观点”系列音乐会，不仅成为该计划当时最年轻的主持者，曲目也的确展现出完美的“平衡”，可谓雅俗共赏、博古通今，听众反应也很热烈。能排出这样的曲目，我很好奇—您有不喜欢的作曲家吗？



卡内基音乐厅外“安兹涅斯观点”系列音乐会的海报(Photo credit:焦元溥)

安：很难说有哪些作曲家我不喜欢。不过有些伟大作曲家的作品的确和我有些距离，像是梅西安。有些作曲家则是我虽然很欣赏，或是很喜欢听别人演奏，自己却没有强烈意愿去弹，像是拉威尔和斯克里亚宾。我演奏普罗科菲耶夫的《第三钢琴协奏曲》，对他其他创作却没有强烈共鸣。我想“喜欢某作品”和“喜欢演奏某作品”，两者还是不同的。你呢？你有不喜欢的作曲家吗？

焦：我不敢说。我的朋友指挥家吕绍嘉，其夫人杜文惠是非常杰出的作曲家，她曾告诉我一个精彩的故事：她在维也纳音乐学院的毕业考，教授的口试问题是“谁是你最不喜欢的作曲家？告诉我们为什么你不喜欢？”我觉得这是很有智慧又刁钻的问题，因为一般人对喜欢的事物总是想办法了解，对不喜欢的却一知半解。这个问题正是点破如此盲点。我以前很不喜欢柏辽兹，可是听了杜文惠的经验之后，我反而特别努力地聆赏柏辽兹。虽然我还是不喜欢他的一些作品，但我必须承认他有伟大的创意与想法，也就不再讨厌了。

安：这个故事真是太好了。一般人正是如此，不去思考不喜欢的原因，也不给自己机会去探索自己不喜欢的事，结果往往导致先入为主或以偏概全。很多人对当代音乐的态度就是如此。连听都没听，就已预设立场，也不愿意去了解，实在非常可惜。听众可以不喜欢布列兹，但不去了解他的音乐理论与构想就一味拒绝，对作曲家实在不公平。我和你有点像，对柏辽兹本来也不是很有好感，但我其实并不了解他的作品。后来我听他的戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》现场演出，竟然全然改观—那是多么精彩的幻想天地，完全不同于贝多芬等人的音乐世界！我一直支持当代音乐，也努力推广当代音乐，希望听众能多接触，借由接触而了解我们这个时代的音乐语言。

焦：回到您的“主流曲目”。对于格里格这位伟大的挪威同胞，您一定特别钟爱。

安：格里格的音乐本来就让人喜欢，我不知道这和我是挪威人有无关系。然而身为挪威人，从小在他的音乐中长大，他真的总给我一种“家”的感觉。

焦：格里格时常展现出一种矛盾。他是写小曲的大师，却总是试图掌握大结构。然而，除了钢琴协奏曲，他的大结构作品，像是钢琴奏鸣曲、小提琴奏鸣曲和《叙事曲》等，其实都不算非常成功。您怎么表现这样的冲突？您会试图掩盖作品的缺点，还是赤裸裸地呈现作曲家的挣扎？

安：凡是挣扎之所在，也就是人性之所在。我觉得格里格的挣扎反而是其迷人之处。他的《叙事曲》是常在我心的作品。此曲要求艰深的钢琴技巧，结尾音乐高潮的处理更是非凡考验。这是格里格极精彩，也是非常个人化的作品。我的技巧和音乐愈成熟，就愈能贴切表现它的恢宏。另外，或许我们可以用更自由的观点来看格里格，从他的音乐语汇来思考他的音乐。以他的《第三小提琴奏鸣曲》为例。就传统奏鸣曲式

结构而言，这的确有些怪异，也能看出格里格和曲式的挣扎。但若就其音乐线条的发展来看，它虽然不是完美的奏鸣曲式，却是许多小段落与小故事的联结，写法和拉赫玛尼诺夫有相通之处。如此故事联结、段落组合的性质，其实提供了独特的美感，其和声运用更是难以置信的优美，是格里格的一家之言。当然，在小曲写作上，格里格确实是大师，真能谱出极为内心的音乐故事，诉说手法宛如肖邦和舒伯特。他曾说他虽不能像巴赫或贝多芬一样建立起雄伟的城堡或宫殿，却可以为人们打造温暖而舒适的家。他的六十六首《抒情小品》就是个中经典。

焦：您以格里格故居1892年的施坦威钢琴，录制了二十二首《抒情小品》。就您的亲身经历，格里格的写作是否受到他使用乐器的影响？

安：这可以分成两个部分来回答。就技术层面而言，格里格的钢琴的确为他一些踏瓣记号做出解释。在《抒情小品》中，他常大量运用踏瓣，或写下一些对今日钢琴显然不很恰当的指示。然而，在格里格自己的钢琴上，他的指示就显得合理，我也发现格里格相当懂得利用其钢琴的独特音色和其房间的音响效果—别忘了他本身就是相当杰出的钢琴家。就写作手法来说，我不敢妄下结论，但愿意提供一点观察：格里格在他购置这架钢琴后所写的《抒情小品》，往往开始时在中音域提出主题，结尾处则让该主题在高音部重现。在格里格自己的钢琴上，如此设计总是能有极为明确而美妙的音色变化效果。我不确定如此写作手法和所用乐器有关，但杰出的效果则是事实。

焦：格里格真的那么“挪威”吗？他的音乐是挪威音乐，还是他个人的心得？

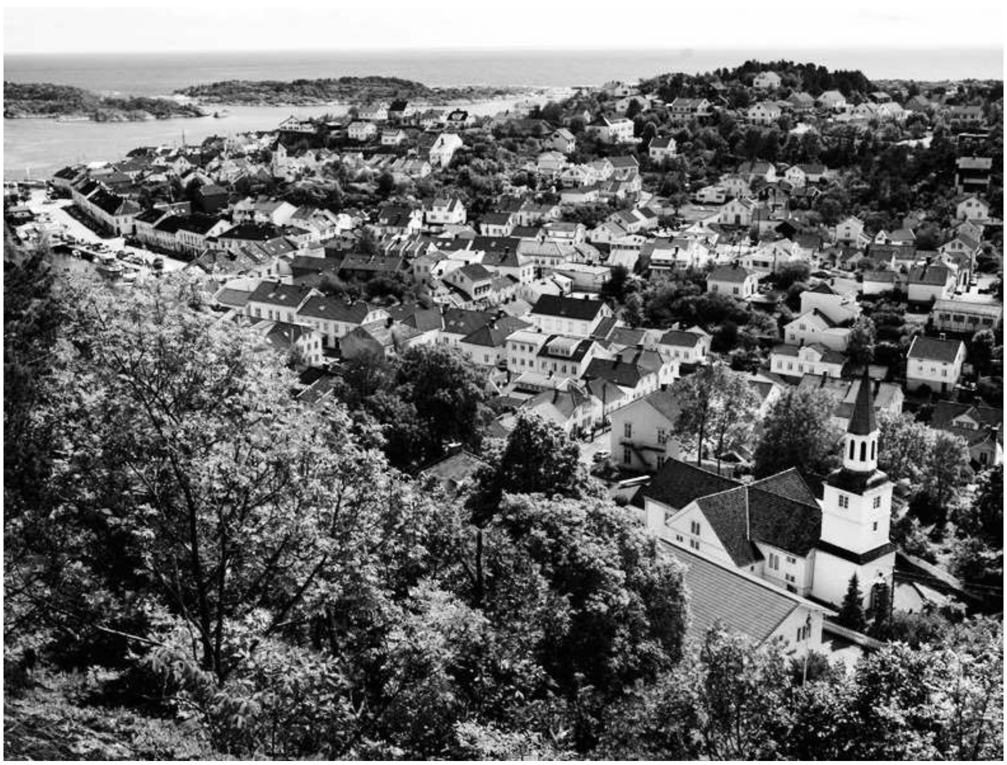
安：都是。格里格受到挪威民歌的影响，但也受到德国风格影响。他的音乐中确实有挪威的民歌，但也发展出属于他自己的和声体系与音乐语汇，晚期和声甚至能看到瓦格纳的身影。今日很多人把格里格所写的一切都当成挪威风格，其实并不正确。

焦：您对其他北欧诸国作曲家的评价如何？

安：我想西贝柳斯是最伟大的一位，只是他的创作主力在管弦乐。他的钢琴音乐多是沙龙风格，但也有相当杰出的作品。我希望以后能录制一张西贝柳斯钢琴作品集。

焦：北欧人民对自然似乎特别亲近。您前不久也才休息了半年，充分享受挪威的自然之美。可否谈谈自然如何影响您的生活与音乐？

安：我的确非常喜爱亲近自然。我在挪威有个山间小屋，常到那里休憩，也到附近滑雪。对自然的感受也影响我对音乐的认识，西贝柳斯的音乐就是直达我心、完全没有任何障碍，对其他人却不见得如此。巴黎有一年举办了盛大的西贝柳斯乐展，邀请许多指挥大师和著名乐团演奏。演出阵容是钻石组合，结果却不是很成功，因为很多听众还是不能和西贝柳斯的音乐共鸣。我想不同的生活经验与对自然的不同态度，可能是一个主要原因。当然，这只是一般的例子，很多非北欧的音乐家也能演奏出极为精湛的西贝柳斯。自然对我绝对重要，这也是我至今还住在北欧的原因。住在挪威最奢华的享受，就是能轻易地得到宁静。这是伦敦或纽约这样繁忙的大都会所得不到的。我需要感受四时递嬗，人与自然的和谐，更别说北欧独一无二的日夜变化—那白昼与黑暗的转换，总是给我极大震撼。



风光明媚的黎索（Photo credit: Rolf M. Aagaard）

焦：您也真的能充分利用挪威季节变化。您在挪威担任共同策划人的黎索室内乐音乐节，至今已成为北欧每年夏天的音乐盛会。您在“安兹涅斯计划”也安排大量室内乐，可否谈谈您对这门艺术的喜爱？

安：我觉得能和不同音乐家合作是极为快乐的事。我很喜欢朋友一起演奏音乐的感觉，大家互相讨论，交换对演奏与生活的心得。职业演

奏家的生活往往紧张忙碌，演奏室内乐不但能增进音乐知识与见解，也是让自己得到平衡与放松的良机。在期约一周的黎索音乐节里，我们不放任何独奏会，并要求所有音乐家必须待完整个音乐节，建立独特的友谊、合作与亲近感。我们的演出场地也不大，但听众总是热情踊跃。有时真难想象能在一个小教堂中，挤到将近五百五十人呢！

焦：您如何和其他音乐家决定诠释？特别是你们观点不同的时候？

安：这对我不是问题。如果大家观点都一样，那也就不能彼此激荡与学习了。我还特别喜欢和具有强烈、明确观点的音乐家合作，因为这能带给我很好的启发。一开始我们必须互相讨论，甚至争论对音乐的诠释。但时间一久，合作就成为“有机式”的自然互动，可以即兴变化，也是快乐之所在。

焦：您刚完成与EMI的四张舒伯特CD计划，可否谈谈您对舒伯特的感想？

安：我以前虽然不常弹舒伯特，可是我知道那会是我的最爱之一。贝多芬的音乐总有明确方向，舒伯特的音乐总是在转弯。每个转折都是惊喜，接着又有更多转折，总不给你确定的答案。他可以建立秩序，随手又能转入混乱。他的情感在悲喜之间飘移，旋律发展宛如梦游呓语——这是舒伯特最迷人之处，也是诠释舒伯特最大的挑战。

焦：您即将完成拉赫玛尼诺夫四首钢琴协奏曲的录音，接下来还有什么计划？

安：我想我下一步要回到贝多芬的世界了。我很喜爱德彪西，却不常演奏，也该花时间在他的作品上。巴赫是德奥经典中我极为喜爱，却甚少演奏的作曲家，也该要求自己潜心钻研。我希望能演奏更多舒曼、更多肖邦、更多当代音乐……人生很短，美好音乐又何其多，非得好好把握时间才是！

焦：在挪威学习，您是否曾担忧过自己不能直接接触所谓的诠释传统与钢琴学派？

安：这倒没有，因为贺林卡本身就通晓中欧和俄国传统，也把这些传统融入他的教学。不过，就我现在的观点，我觉得所谓的“传统”，其重要性往往被夸大。追根究底，所谓的诠释传统其实来自某些强烈的个人主张。可能以前某位大师以某个故事来解释某曲，由于其观点非常有说服力，再加上本身的影响力，久而久之，这样的观点就变成了“传

统”。但是这么多年来，多少杰出的艺术家提出过各种不同的观点，时代也不断改变。很多传统既显得不合时宜，也阻碍了现今演奏者的独立思考。我觉得真正重要的还是回到音乐本身，就音乐自己的道理来思考，而不是一味遵循传统。

焦：北欧诸国近半世纪来以音乐见长，不但有像您这样杰出的器乐演奏家，更有许多非凡作曲家，指挥家更足以形成“北欧学派”！您怎么看这样的发展？

安：北欧诸国这些年来在音乐上的表现，政府的支持补助功不可没。除此之外，我觉得北欧过去缺乏音乐传统的事实，正造就了现今的蓬勃发展。在古典音乐高度发展的地方，像维也纳，贝多芬的任何一个音符都有解释。演奏者还没弹呢，就已经被这些传统给压扁了。反观北欧，音乐家在此得以更自由地发挥，在新时代创造新的风格与自己的见解。同理，我觉得这也可以解释古典音乐在亚洲的兴盛。

焦：最后，请问您如何在这个复杂世界中保持简单的生活？

安：有的时候生活也不得不复杂呀！不过，我总是告诉自己别忘本心。在这个充满竞争的环境，总是有人提醒我关于演出、事业、录音、名声，但那不是我学音乐的初衷。我当音乐家，是因为我喜爱音乐，仅此而已。音乐世界何其宽广，我以一生全心投入也无法尽览全貌。只要提醒自己学无止境，只要将心神专注于音乐而非名利，生活自然会变得简单，在简单中得到快乐与平和。

陈毓襄
Gwhyneth Chen, 1970—



1970年7月29日出生于新竹，陈毓襄10岁移居洛杉矶与特纳（RobertTurner，1914—2001）和彻尔柯（Aube Tzerko，1908—1995）等钢琴名家学习，13岁即与洛杉矶爱乐合作，后至茱莉亚音乐学院师事卡宁，并与殷承宗和贾尼斯学习。她曾破纪录连获全美五十州钢琴比赛少年组及青年组冠军，1993年更在全球瞩目的首届波格雷里奇国际钢琴大赛，以最年轻参赛者身份赢得首奖，自此声誉鹊起并接受波格雷里奇与其妻克泽拉丝的指导，融合多方学习而成独到的钢琴艺术。陈毓襄曾当选1995年美国百大顶尖成就之华人代表，茹素学佛多年的她也常投身慈善公益活动，是当今乐坛技巧最精湛出众的钢琴名家之一。

关键字：列文涅学派 施纳贝尔 殷承宗 俄国钢琴技巧 卡宁 贾尼斯 波格雷里奇钢琴大赛 克泽拉丝 波格雷里奇 肖邦（作品、心境、日记和书信）李斯特《超技练习曲》 能量/气 钢琴功夫 佛学修行 东方人如何学古典音乐

访谈时间、地点：2006年10月，台北；201 1年7月，电话

焦元溥（以下简称“焦”）：您10岁离开台湾到美国洛杉矶，可否谈谈这段期间的学习？

陈毓襄（以下简称“陈”）：我10岁前在台湾，主要是学演奏的基本概念和音乐知识，知道如何看谱，如何把手放在键盘上弹。然而若论真正的钢琴演奏技巧，我到美国和特纳学习时才算开始，而且是从头来过。刚开始我非常不习惯，觉得极为无趣且痛苦。我那时已经弹李斯特的练习曲了，特纳却要我从最慢的速度，用节拍器算，从最基本的手型开始练，如此练了六年。但如今看来，那六年完全是扎实奠定技巧基础，是最有用也收获最大的训练。我很庆幸我走过这一段，每种技巧都稳固练过，没有跳过任何环节。我到最近才发现，许多学生完全没练过震音。他们觉得震音不需要练，照着谱演奏就好。我觉得很可惜。所有的技巧，震音、音阶、琶音、双音、和弦、三度、六度、八度等，全都有练习的方法。很多人长大后技巧出问题，往往出于年轻时不知道练习方法。

焦：特纳属于哪一个学派？

陈：他是列文涅的学生，非常崇拜这位伟大钢琴家。无论是诠释或技巧，他的教法都比照自己和列文涅所学，上课也总是说列文涅的故事。当我看了列文涅那本《钢琴弹奏的基本原则》，才知道我和特纳学的完全是列文涅学派，和书中理论毫无差别。

焦：但您也在这段时间弹了很多曲子。

陈：所以我得到很好的平衡。我12岁以一年时间弹完了肖邦二十四首《练习曲》，巴赫四十八首《前奏曲与赋格》，13岁开始演奏普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》和斯特拉文斯基《彼得鲁什卡三乐章》，这些都对我很有帮助。我觉得钢琴家和体操选手在训练上有很多共同点：这些曲子最好得在小时候学会，之后不断练习，和乐曲一起成长。现在它们对我而言，就像是吃饭和走路，我随时都可以演奏。我和特纳学习的六年中，总共弹了十七首钢琴协奏曲。这也成为我的基本曲目。

焦：您小时候常表演吗？

陈：应该说是上台演奏。那时我几乎每周都参加比赛，周末都要上台。后来我才知道，特纳安排这么多比赛并不是要我去竞争，而是让我习惯上台。所以我也可说是在舞台上长大的，完全不会怯场。

焦：您在进入茱莉亚音乐学院前也和彻尔柯学过两年，他的教法和特纳相同吗？

陈：完全不同。彻尔柯是施纳贝尔的助教，教法也是施纳贝尔那一派。他非常注重句法，在谱上把所有乐句都画出来。他也很在意音色。彻尔柯说他亲眼见过施纳贝尔反复弹同一小节二百多次，只是为了要找出各种不同的音色并决定最适合的声音。如此训练也让我获益良多。之后我就到茱莉亚了。在这之间，我开始和殷承宗学。我还在和彻尔柯学习时，就已经偶尔到纽约接受殷承宗指导，到茱莉亚后，就更能方便地和他学习。

焦：殷承宗的教学有何长处？

陈：和特纳学，我学到了俄国钢琴技巧的基础；和殷承宗学，我学到了俄国学派在音乐会上的“演奏技巧”。一位教如何正确地弹钢琴，掌握钢琴技巧；一位教如何表现音乐，尤其如何在舞台上表现。殷承宗很会教，有很多方法，是很好的老师。他的老师克拉夫琴科有时到纽约，我也会和她上课，后来我也到圣彼得堡和她上课。我19岁参加柴科夫斯基钢琴大赛（1990年），可说完全是殷老师帮我准备的。

焦：在技巧上呢？您和殷承宗和克拉夫琴科学到什么？

陈：他们教我伊贡诺夫学派的圆滑奏和歌唱性音色。这确实不容易，真的是一种很特别的功夫。我那时每天早上7点就到茱莉亚练琴，

学习每一块肌肉如何运用，以及如何连贯肌肉运作。这种技巧完全是用手臂、肩膀、背部，甚至整个身体的肌肉在推移，手反而动得很少。我之前没学过这种技巧，自然练得很辛苦。这中间又遇到我的个人危机—我那时要从学生转变成年轻艺术家，追求独立思考和建立自己的个性—新技巧的掌握和我的个人危机撞在一起，让我过得非常艰辛。不过我终究走出来了，练了三四年后，也终于能完美运用殷老师教我的新技巧。

焦：您那时在茱莉亚音乐学院和卡宁学习，他的教法会不会和殷老师有冲突？

陈：其实不会。卡宁是非常传统，也非常有责任感的老师。我非常佩服他在古典乐派上的功力，特别是莫扎特和贝多芬，真的教得好。他也很全面，所知曲目非常广，又能以冷静、客观的角度来看演奏，观点正确而持中，在那时对我尤其重要，给我相当好的帮助。能同时和卡宁与殷承宗学习，无论是曲目或技巧，是表演方法还是理性分析，我都毫不遗漏。这一路走来，我可以说我最大的幸运，就是在正确的时候遇到正确的老师。



与恩师贾尼斯合影（Photo credit：焦元溥）

焦：您在纽约也和传奇名家贾尼斯学习，可否谈谈这位钢琴大家？

陈：最初会找贾尼斯，完全是为了学拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》。那时我听他的录音，惊讶不已，觉得好得不可思议，比霍洛维兹还精彩，也就希望能和他学。然而，和贾尼斯学习并不容易，因为他完全是才华，惊人的才华。他的话很简单，背后却蕴藏极深刻的道理。如果天分不够，根本无法理解。我和他学了七年，之后仍常寻求他的建议。贾尼斯一次上课往往都是慷慨的三小时到四小时，而且多是讲话，努力提升我对音乐的灵性感受和诠释见解。身为音乐家，我真的非常尊敬贾尼斯。在那样惊人的才华前，任谁都要敬重。

焦：但此时（1994年）您也在波格雷里奇钢琴大赛夺冠（与特别奖），并且成为波格雷里奇夫妇的学生。

陈：现在来说，在艺术观念上影响我最大的，无疑是贾尼斯和波格雷里奇夫人克泽拉丝。若说贾尼斯是罕见才华的化身，克泽拉丝就是不世出的超级鬼才。她是技巧和诠释设计的天才，功夫高深莫测。她能看到音乐最深刻、最幽微的旨趣，然后用最具创意的想象力和设计表现出来。她会的技巧也令人叹为观止。每种声音都是从不同角度和高度弹出来的，而她用不同声音表现不同感觉。一个音她可以有数十种不同弹法，也就有数十种不同感觉。我永远记得她教我弹“被天鹅绒包裹住的银铃声”这样的音色—这不是“描述”，而是“指令”，她就是有方法教人弹出这种声音。可能是手指某处要抬高，或背部出一点力，只要你按照她的教法，你就能弹出那个声音，而且是任何声音！克泽拉丝可以在钢琴上做出任何她想要的效果，而且明确告诉别人如何弹出同样效果。波格雷里奇弹的很多声音，像是一股气把琴音包住，就是这种弹法。那声音又放又收，音量大却有奇特的晕影，是“清晰的朦胧”，实在神奇，根本像是少林寺的训练。

焦：那波格雷里奇本人呢？他给您怎样的影响？

陈：这很难说完，因为他给我的影响实在太大了。我第一次去他们伦敦家里住，和他们一起生活并学习，就是我从未有过的奇妙经验。他们把我整个人往上拉，一跳就是好几级，让我对音乐诠释和音色设计都有更深的心得，也让我发展自己的思考。在那三个月中，我同时和他们两个人学，上课时他们甚至一人站一边，两人一起教。可以想见那压力之大，但我也因此每天进步，而且进步很快。他们的教法非常令人震撼，甚至有点难以承受，为我展开钢琴演奏与音乐诠释的百科全书，我只能在那大观园中尽全力学习，但再怎么学都无法穷尽。此外，我必须说他们给我最大的影响，就是给我对演奏的全新标准。以前大家都说我

技巧很好，特别是我弹得很干净，节奏感也很好。但我弹给克泽拉丝听，她竟然说：“你这样弹，根本是零分！”



陈毓襄于波格雷里奇钢琴大赛颁奖典礼，左起为波格雷里奇、颁奖人英国前首相爱德华·希斯、首奖与特别奖得主陈毓襄、首奖得主澳洲钢琴家/作曲家哈维、克泽拉丝（Photo credit：陈毓襄）

焦：零分？他们选了您当第一名，收您当学生，怎么还会说您是零分呢？这不会给您很大的打击吗？

陈：一点也不。一方面我很尊敬他们，一方面他们从不随便批评。他们所说的每句话，都有背后的道理。他们说我零分，但也提出标准，让我知道何谓“真正的清楚”，什么是“真正的节奏感”，什么是“平均的音色”，什么是“从丹田弹出的音量”，并且他们会教我达到这些要求。和他们的标准一比，说实话，我也不用多说，真的就是零分。既然零分，我就加倍苦练，照他们的方法，朝着那看似不可能的标准努力。要通过他们的检验简直难如登天，而且会让人觉得那是一种折磨，可是一切都是值得的。克泽拉丝和波格雷里奇要的清晰，已经没几个人能达到，他们要的踏瓣和节奏感，也几乎无人可达。这三项达不到，更别提他们要的强弱控制、音色、音响、诠释……那实在太难太难了。

焦：同时和贾尼斯与波格雷里奇夫妇学习，会不会有冲突？

陈：真是会！贾尼斯要音乐的自由，灵性的自由，克泽拉丝要完美

的设计和控制。贾尼斯相信灵感，波格雷里奇夫妇相信练习。我和他们两方学习，结果两边都生气。贾尼斯嫌我设计太多，克泽拉丝认为我弹得太自由。不过那时我没办法多想，只能尽量去学两边的教导，再慢慢思考整合成自己的心得。

焦：可否请您多谈谈那次特别的比赛？那是只有进入国际大赛决赛才有参加资格、只有独奏曲目、只有年龄下限而无上限、首奖十万美元的大赛，当时可是极为轰动的大事。

陈：那真是非常难忘的经验。波格雷里奇后来告诉我，他和克泽拉丝听到我报名所寄的拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》录音，觉得不可思议，甚至怀疑那份录音的真实性。但在第一轮听我弹巴赫第二号《英国组曲》之后，他们一方面确定那录音是我弹的，一方面也几乎确定我就是第一名了。波格雷里奇说，如果一个22岁的女钢琴家，能弹出那种水平的“拉三”和琴音，那一定是极高的天分。即使我的诠释和他们非常不同，他们就是相信我的天分。像我在第二轮弹的拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》，克泽拉丝其实没有很喜欢。我和他们上课后，更知道我的诠释和他们的想法简直完全不同，但他们还是选我当第一名。

焦：您之前已经参加了很多比赛，但到波格雷里奇大赛却成为年纪最小的参赛者。突然得面对许多三四十岁，都在国际大赛进到决赛的钢琴家，是否会觉得紧张？

陈：我其实没有特别大的压力。我觉得我年纪最轻，也最没舞台经验，怎么能和其他人竞争？我主要是去观摩。然而，我第一次真正见识到人心的险恶。在第二轮结束后的餐会，波格雷里奇走过来对我说了句“你昨天弹得非常好”。我把那当成客套话，但看在其他参赛者眼里，我却成了最主要的竞争者，于是他们用各种方式威胁我、打压我，希望能让我失常。各式各样奇怪的耳语，像是我爸用私人客机载贾尼斯到洛杉矶给我上课（！）我们家是比赛的首要金主（！）等奇怪抹黑流言，自此全部出来了。我压力已经很大，还要面对这些攻击性流言和参赛者的白眼，实在不好受。

焦：不过您最后还是走出来了，而且愈弹愈好，得到冠军。

陈：但我忘不了我赢得比赛的那个晚上，几乎所有其他参赛者都不理我。那是我的凯旋之夜，却也是我完全孤独的晚上。我那时非常单纯、天真，根本不知道发生什么事，不知道为何大家要这样对我。连我回到纽约，回到茱莉亚，没有一个同学来说恭喜，一个都没有！我当时

真的很难过。

焦：当初怎么会想到要参加这个比赛？

陈：很多人是为了知名度和十万美金来的，但我当初只有一个念头，就是亲眼见波格雷里奇一面。我已经参加过很多比赛，不需要经验，也没想过自己会赢，真的就只是想见波格雷里奇。当我在开幕式见到他，我非常兴奋，兴奋到说不出话来。我知道我来比赛的目的已经达到了，已经够了，接下来就只是到台上把该弹完的弹完……真是完全没想到自己会赢。

焦：也没想过从此就可以常看到波格雷里奇了。

陈：而且见证他对音乐和钢琴演奏的执着。他心中对音乐有绝对的完美形象，为了达到目标，可以日以继夜、年复一年地练习。有次我们出门用餐，我和克泽拉丝在换大衣，波格雷里奇见了，竟然再回到琴房里练《图画展览会》中的《市场》，即使那不过是两分钟的空档！到他那种年纪，居然还可以这样练，一个小节可以练一个小时。我住他们家，波格雷里奇和我一人一间琴房，每天就是从早上7点练到9点—不是早上9点，是晚上9点！而且中间没有午餐，只有晚餐一餐，整天都在练！不过吃完晚餐后，波格雷里奇和克泽拉丝会和我聊天、讲很多话，有时一起外出散步。我才知道，这对夫妻对彼此的爱、对音乐的信念、对演奏的纪律，是何等的强大，强大到可怕。我本来以为我已经很有纪律、很有毅力，但和他们一比，根本没得比……

焦：所以你又是零分了！

陈：没错！又是零分了！这世上居然有这种纪律，那意志是打不坏、攻不破的！有次晚上散步回来已经10点了，波格雷里奇还是要练，那我也只能跟着练。最后练到一点，我已经受不了，只能跑去睡，但他仍然继续练。隔天早上，我在睡梦中听到琴声，一看闹钟—果然，早上7点，他又开始练了！他已经那么有才华，成名数十年了，可是每天竟如此要求自己！他们站在极高的地方看音乐，展现出极宽广的视野。那种追求完美的精神，不只对音乐，更可沿用到所有事情上。

焦：学了这么多技巧与诠释，您现在怎么看一部作品？

陈：我有点不知道该怎么说，因为无论是巴赫还是巴托克，是斯卡拉蒂还是斯特拉文斯基，我都用同样方式面对，同样用心，都要弹到让音乐成为自己的一部分。这和演员一样，一定要完全变成那个角色，才

能传达作家在创作时要表现的情感。如果不能完全投入到音乐中，或对作品差别对待、有先入为主的成见，那表演出的成果也就有限了。许多钢琴家弹《彼得鲁什卡三乐章》，完全旨在展现技巧。显然，他们只把它当成技巧困难的炫技曲，对其中丰富的情感和角色变化视而不见，导致演奏成果也只是机械性的手指运动而没有音乐。其实，能否有音乐的感觉，把音乐弹进自己的灵魂，也是一种天分。如果没有这种天分，弹任何曲子都只是技巧展示而已。

焦：最近这几年您花了很多心血在演奏肖邦和李斯特，可否谈谈您的心得？比方说您觉得演奏肖邦的难处在哪里？

陈：肖邦大家都爱。但这些年下来，我愈来愈觉得他不适合年轻人，甚至连肖邦年轻时的创作，都不适合年轻人弹。因为他实在太天才，音乐超龄的成熟。如果没有一定历练，真的没办法弹好。但另一方面，肖邦其实也不能弹得太成熟，必须保有一份纯粹和纯真。像他19岁写的《第二钢琴协奏曲》，音乐何其伟大，第二乐章内涵尤其深邃。如果演奏者不够成熟，诠释仅是浮光掠影，音乐变成酒吧配乐，那当然很差；如果用心太多，音符之间尽是沉重哲思，音乐也会走样—世故却得清新，天真又必须老成，肖邦作品就是要求各种元素的比例均衡，不能稍有偏差，这实在困难呀！所以钻研肖邦到最后，还是要有天分，要有演奏肖邦的气质和表达敏锐诗意的天分。

焦：您心中有没有诠释肖邦的典范？

陈：我最佩服的肖邦，正出自贾尼斯之手，特别是他演奏肖邦的小曲，简直是不可思议的完美。肖邦最难的就是面面俱到，贾尼斯却以最自然的方式做到了，让人觉得肖邦就是该如此演奏。除此之外，也有些大师的肖邦虽然不很平衡，我依然喜爱，比方说霍洛维兹。我也一直很着迷米凯兰杰利的演奏，特别喜欢看他的录像。他的手指位置与施力方式，背后真有绝妙的功夫。

焦：对于想要更了解肖邦的音乐家和爱乐者，除了研究乐谱和欣赏演奏，您有没有其他建议？

陈：我认为大家应该阅读肖邦的日记和书信。那文字中的诗意与脆弱，在在告诉我们，他是情感极端丰富，也因极端情感而受苦的人。这也是我在音乐会中，常选择肖邦几段文字朗读的原因。我不是为了噱头或话题，而是真心认为这些文字实实在在地呈现出他的敏感与痛苦。一旦知晓这些文字，你必然会更了解肖邦。有次演出前我在后台练习朗

读，连负责化妆的小姐听了，都忍不住问我："这个人是谁呀？他怎么那么惨？为什么会受这样的折磨，痛苦成这样？"

焦：肖邦笔下的确常是惨绝人寰，但平心而论，他的境遇其实没有那么不堪。

陈：没错，他不是境遇惨，而是心境惨，惨到那些文字令人不忍卒睹，一读就会掉泪。但换个角度看，如果肖邦的情感可以脆弱至此，那么如此情感也必然可以翻转成最强烈的冲突张力。这也是为何我欣赏霍洛维兹的肖邦。很多人觉得他的肖邦低音太大声，音量对比太强，但他的演奏并非没有品位、粗俗地戏剧化，而是深刻探索肖邦内心后，忠实呈现作曲家最神经质的情感。肖邦可以是天国梦想，也可是人间炼狱。只要不失气质与格调，你可以在肖邦作品中看到一切也表现一切。

焦：说到丰富多元，几年前您也首次在音乐会中演奏全本李斯特《超技练习曲》，那也是天国梦想与人间炼狱的总体呈现。可否谈谈准备这套作品的过程？

陈：这有很多可说，而且没亲自弹之前我根本不知道。比方说我原本以为，要一口气弹完十二首，最大的挑战会是体力。但当我真正练完也按顺序演奏之后，却发现完全不是这样一回事：《超技练习曲》根本是李斯特这位大钢琴家留给后世的武功秘籍，有外功也有内功，而且是通过乐谱和乐曲顺序，帮助钢琴家修炼功夫。我觉得在弹到第四首《马采巴》（*Mazeppa*）之后，整个人就完全暖身完毕，所以接下来可以马上弹很轻盈的《鬼火》。当《鬼火》也弹完，钢琴技巧的轻与重全都运过一遍之后，过了第六首《幻影》（*Vision*），整个人就火力全开，可以一路冲到第八首《狩猎》（*Wilde Jagd*）—这是整部曲集的高峰。过了《狩猎》，就可以慢慢让身体缓和，一步步收尾，最后归结在《耙雪》的极弱音。所以照顺序弹整套《超技练习曲》，不但不会愈弹愈累，反而是愈弹愈有劲，能量愈弹愈出，就像打完一套太极拳或练完一套气功一样。当我体会到这一点，我更确信李斯特在钢琴技巧上的修为，是到了多么不可思议的高深境界。

焦：在音乐上，您有什么感想？

陈：《超技练习曲》真是浪漫主义的极致。这真的需要一点年纪才能体会。李斯特虽然用尽思考写作，音乐要表达的却在逻辑与理性之外，全然诉诸感觉和热情，非常极端的浪漫。难怪《超技练习曲》和浪漫主义文学的联结那么深刻，又是歌德又是雨果，根本是互通的作品。

然而，浪漫到了极点，就连故事都没了。以前所谓“语言停止处，音乐开始时”，音乐是要“说”那些“没办法用语言表达的”。这我很同意。可是《超技练习曲》却让我领悟到，在如此极致的浪漫里，那是连“说”这个动作都没有，没有故事、没有情节，只剩形象或画面的境界与状态。当我体会到这一点，我才真正理解李斯特想做什么—他是透过最困难的技巧，去表现最极致的浪漫。如果最后只能剩下完全纯粹的表达与画面，那技巧就必须“消失”。所以《超技练习曲》练到最后，会是一个从有到无的过程，技巧必须要好到“没有技巧”，功夫要高到没有功夫。当招式没了，演奏就化成艺术。这就是为何李斯特要叫它《超技练习曲》（*Études d›exécution transcendante*），这“transcendante”是形而上的超越、精神上的超脱、消解一切技巧的技巧。

焦：所以希腊文很有趣，“艺术”的字根居然是“技巧”（tech），看来这些哲人早就看出，若是境界够高，两者其实是一体两面、彼此通透。

陈：这也是我建议，钢琴学生应该学习《超技练习曲》，而且不是学一两首，而是同时学全部。这不是不切实际的建议。我说的“学习”，并不代表要上台演奏。我之所以建议，是因为这十二曲包含钢琴演奏的所有技巧。要是能都学完，也就等于通透所有演奏技巧。光是颤音，这十二曲中的写法就各自不同，意义也不一样。你可以学到各种表情，以及对各种音色的模拟与想象。而且这十二曲我都非常喜欢。比方说我一开始并不喜欢第三曲《风景》（*Paysage*），觉得这是什么无聊作品，但我愈弹就愈能体会，那些精心设计的双手对应与右手弹性速度，可以让演奏者有多么大的发挥空间，每次弹都可以弹得不一样，却都合乎李斯特乐谱的指示。又如第九首《回忆》（*Ricordanza*），音乐虽然暧昧，到最后一段你还是会清楚知道，李斯特回想的，究竟是怎样的一段感情，褪色情书上写的是什么样的过去。原来音乐表达可以这样既模糊又清楚，可以和听众用这种方式沟通心灵，李斯特果然是大天才。

焦：“与听众沟通”，这是演奏家要修习的另一门艺术了。

陈：是的，这也是我极有兴趣的研究项目。我觉得表演的关键，用英文说就是掌握“能量”，用中文说就是“气”。只要能把“气”掌握在手上，听众全场都会注意你；如果没有，听众就在看节目单。一场音乐会成不成功，观察多少人在看节目单大概就知道了。有些钢琴家弹得非常好，但就是不能和听众良好沟通。他们进不了听众的心，听众也进不去他们的世界。

焦：那么演奏者要如何掌握这个“气”呢？

陈：对我而言，一场表演能有多好，取决于这“气”能有多好；“气”有多好，则取决于演出者在台上的“光”。这个光不是灯光，而是演奏者本身发出来的神采和“气”。这个“气”是可以准备和培养的。每次当我出场时，如果我觉得自己的“气”很强，眼前一切都很亮，在这样的“光”之下，其他事物，包括钢琴、乐团、听众、指挥等就全部变小了。以一个大人去掌握这些小东西，当然能运于指掌，弹得很轻松。那是一种超越音符、音乐，甚至艺术本身的自由感，演奏完全是游刃有余。

焦：有没有可能，演奏家在台上会感到自傲，用睥睨一切的态度来演奏，让别人都变小了？

陈：对我而言，这是不可能的。舞台上有太多不确定性，一个人在台上还能自傲，那我还真佩服他有那本领可以自傲。

焦：即使您掌握住很好的“气”，这“气”有无可能会被听众影响？特别是水平不高、缺乏鉴赏能力的听众？

陈：以我的经验，这个“气”和听众是没有关系的。作为演奏家，能和没听过古典音乐的人沟通，让他们在音乐会中不觉得无聊，让他们信服这种音乐，把音乐弹进他们心里，这才是真正的成功。音乐如果能够是无国籍、无种族、无差别的人类共通语言，也就在于演奏者能够掌握沟通的艺术而超越各种界限，这也是我一直追求的。此外，我也追求情感与理智、控制与热情之间的平衡。对表演艺术家而言，如此平衡是最困难的，李斯特就花了数十年的时间才达到。但若能达到，就更能掌握好“气”，演奏也就臻于完美。

焦：演奏者能够整场音乐会都保持这种“气”吗？

陈：这很困难。一场音乐会之中，可能是某一段落，或是某一乐句，总难免会有些地方不够专注。真正能够从头到尾都保持专注，都掌握良好的“气”，实在非常困难。我觉得演奏者必须去体会、去学习，如何在每一场演奏，在演奏中的每一个音符，都保持这种专注和“气”。很多时候我排练时弹得很辛苦，但到了正式演出，我才真正掌握并发挥到“气”，诠释也就完全不同，许多前所未有的灵感都会出来。

焦：在这体会“气”并学习掌握“气”的过程里，您的演奏心境有没有转变？

陈：改变很多！以前我开音乐会，只是想把音乐弹给听众，如此而已。然而我现在变得非常喜爱我的听众。我一走上舞台，就带着非常欢喜的心。在还没演奏之前，我就已经和听众沟通，而且是充满喜悦地沟通。我希望每个人都能听得懂，而这需要方法和经验。我很高兴我现在能以喜悦的心来沟通，觉得自己与听众毫无距离。如果不能达到这一点，我会觉得自己是在欺骗听众的时间和金钱。以前只是想追求音乐、自己、听众的"气"能合而为一，现在则是希望自己能带动或影响听众的"气"。我之所以演奏，或说我演奏的目的，也不再是表演或介绍作品，而是让听众得到感动与认同，让音乐带给听众一种效果和影响，让他们在听了我的演奏后能产生心得，甚至改变生活。他们可以忘掉烦恼，在人生中找到新的意义。无论是任何作品，是巴赫或是当代音乐，是快是慢，大声或小声，都可以达到这种效果。

焦：钢琴家要如何才能达到这种效果？

陈：我觉得有两个要件，第一就是演出者的心和灵要非常纯粹、真实、诚恳。只有纯粹专一，才可能心无旁骛，直接和听众沟通，不然就只是装模作样。第二则是要保持专注，完全没有二心。全场音乐都必须专注，才能保持音乐与"气"的强度。

焦：我知道您对技巧一直很有兴趣，花了非常大的心血钻研。您演奏心态的变化，是否也改变您思考或发展技巧的观点？

陈：我以前的弹法，就是运用全身肌肉来演奏钢琴。我想所有好的钢琴家都是用这种方法。然而我现在思考一种新方法，我称为"中心"演奏法。我把全身的"气"和力量集中到身体的一个点，希望能让所有的力量全部来自"中心"，以"中心"来控制我的演奏。如果我能这样演奏，那音乐就能在我的身体、我的肌肉中流动，我也真正和音乐融为一体。

焦：这有点像是中国武学的高层境界了。

陈：因此我称之为"钢琴功夫"。所谓的"钢琴功夫"，首先是从"轻"练到"重"，接着再由"重"练到"轻"。一开始，要把手练得非常有力，能够驱使出极大的力道；但这只是第一步。接下来，便是继续练，练到能控制这股强大的力量，但以非常轻松、简单的方式运用。所有技术修炼到最顶尖的钢琴家，他们弹强音都不是用力重击，而是举重若轻，稍稍一出手就能带出极大的音量。如果钢琴家能够练到把每一力道、重量都自由运用，而且是不出自意识控制，能完全随心所欲，那"重"就变成"轻"，这"轻"又是无限的"重"。波格雷里奇的技巧，就是

把钢琴功夫的所有矛盾全部控制在一起。他的声音既放又收，施力既轻又重，结束同时是开始，开始也就是结束。所有极端同时出现，却能形成惊人无比的力量。

焦：也就是说钢琴家必须练到一个临界点，之后便能翻到另一个层次。

陈：钢琴家如果只是练习得“普通多”，那就能弹成一般认知上的好，但也会陷入过度练习的问题。如果钢琴家练得极多，就能弹到新的境界。就像是烧水，在沸点之前，水都还是水；过了沸点，水就变成蒸汽。但我现在所思考的，是一个更高的层次，超越“轻”“重”，超越技巧与诠释的境界。如果我真能用“中心”演奏法来弹，那就不需要任何控制，却能控制技巧的一切。如果我能弹到忘记自己的手，让身体完全自由，却又感觉不到身体的存在，那音乐自然也会变得完全自由，诠释变成自己的化身，达到“无为”却又“无所不为”的境界。我以前也没有这种想法，这是我最近由打坐中所得到的体悟。

焦：您学佛茹素多年，可否谈谈学佛如何影响您的音乐生活和演奏？

陈：这可以讲得很简单，也可以很复杂。这几年来，我的生活愈来愈简单。这不是因为我的事情变少了，而是我在意的事物和欲望少了，把不必要的执着和物质享受从内心中消去。当外物欲求降低到某个层次，我的心就变得自由和丰富，灵感和想象自然能源源不绝地涌现，无论是学佛或是思考音乐，都有极多的想法。这也是我发现为何许多顶尖演奏家，都不把演奏行程排得太满的原因。一旦生活太忙，人就难以进步。当然，在音乐会中演奏也可学到很多，所以维持妥善的平衡是个中关键。对我而言，我觉得一年四十场演出大概是极限了。

焦：没想到学佛和音乐家的生活能配合得这么好。

陈：其实佛学研究和音乐家生活非常相像。比方说佛家的修行者和音乐家都必须自己一人练习准备，而且所准备练习的，是把同样的东西重复表现、阐述。但即使每次讲道或演出都在重复同样的内容，修行者和音乐家都必须在每一次重复中找到新想法、新灵感，甚至带给听众新的感动。钢琴技巧要从“轻”弹到“重”再弹到“轻”，而学佛则是从“无”学到“有”再修到“无”，要万法皆空（emptiness）。最后修行者和音乐家两者都必须享受孤独，思绪必须高度集中，生活和常人脱离，所表现的又必须充满灵性，带给人们启发。

焦：最后让我们回过头来讨论音乐诠释。我知道您在准备李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》的时候花了很大一番心血。面对像这样具有深刻西方文化内涵的经典作品，您如何运用所学提出自己的独立思考？毕竟此曲中的浮士德精神，似乎又和您所熟悉的佛学有一段距离。

陈：我想过这个问题很多年，最后还是得说，西方音乐既然源于西方，东方演奏者如果能在西方生活或学习，一定比只待在东方更能了解西方音乐背后的文化意涵。这真的是东方演奏者比较吃亏之处。文化深植在血液里，是无法模仿的，你只能去生活、去感受，才可能让另一种文化变成自己的一部分。有些东方学生，他们能模仿我的演奏和弹法，但听起来就是不同，就是少了应有的气质和感觉。很多欧洲老师到亚洲教学，学生也不见得就能学得地道，可见环境还是很重要。我如果没有在国外长大，没有常到欧洲，李斯特钢琴奏鸣曲对我而言会很困难，甚至难以理解。不过若要演奏这种具有强烈性格的作品，我想演奏者也一定要有很强的个性才行。很多人说音乐家很难应付、太有个性—当然了，音乐家要是性格不强，又怎能表现性格强烈的作品呢？我觉得音乐家最好能有容纳各种情感的能力，有宽广的情感幅度，才能在音乐里表现自如，什么情感都能表现。如此音乐就成为自己的镜子，弹出来就照出自己。一种音乐会是“演奏者演奏音乐”，但也有一种音乐会是“演奏者就是音乐”。这之间的分别，就在于音乐是不是从演奏者本身发出来的，音乐和文化是不是在其血液里。不过回到李斯特奏鸣曲，我觉得文化的核心，到最后都相通。浮士德和佛学其实并没有扞格，只要能看得够深，就能看到共通之处。

焦：您在台湾出生，在美国成长，经历两边的文化洗礼后，您认为东方人要如何学好古典音乐？

陈：我的想法比较单纯。不管是东方人或西方人，学习音乐最重要的就是要有天分，而且是高度的天分。有了天分，演奏者才能从练习中成长进步。不然就算是一天练十二小时，也不会弹出什么名堂来。很多人练得很多，却是盲目练习，不知道在练什么，也不知道钢琴技巧不只是快和大声，还有不同的音色、踏瓣、层次。

焦：涅高兹就说他的父亲对钢琴演奏极为热爱，非常努力地练习，数十年如一日。但他似乎没有钢琴演奏的天分，练了一辈子的八度、三度、六度，还是弹得差。一辈子苦练，但一辈子弹不好。

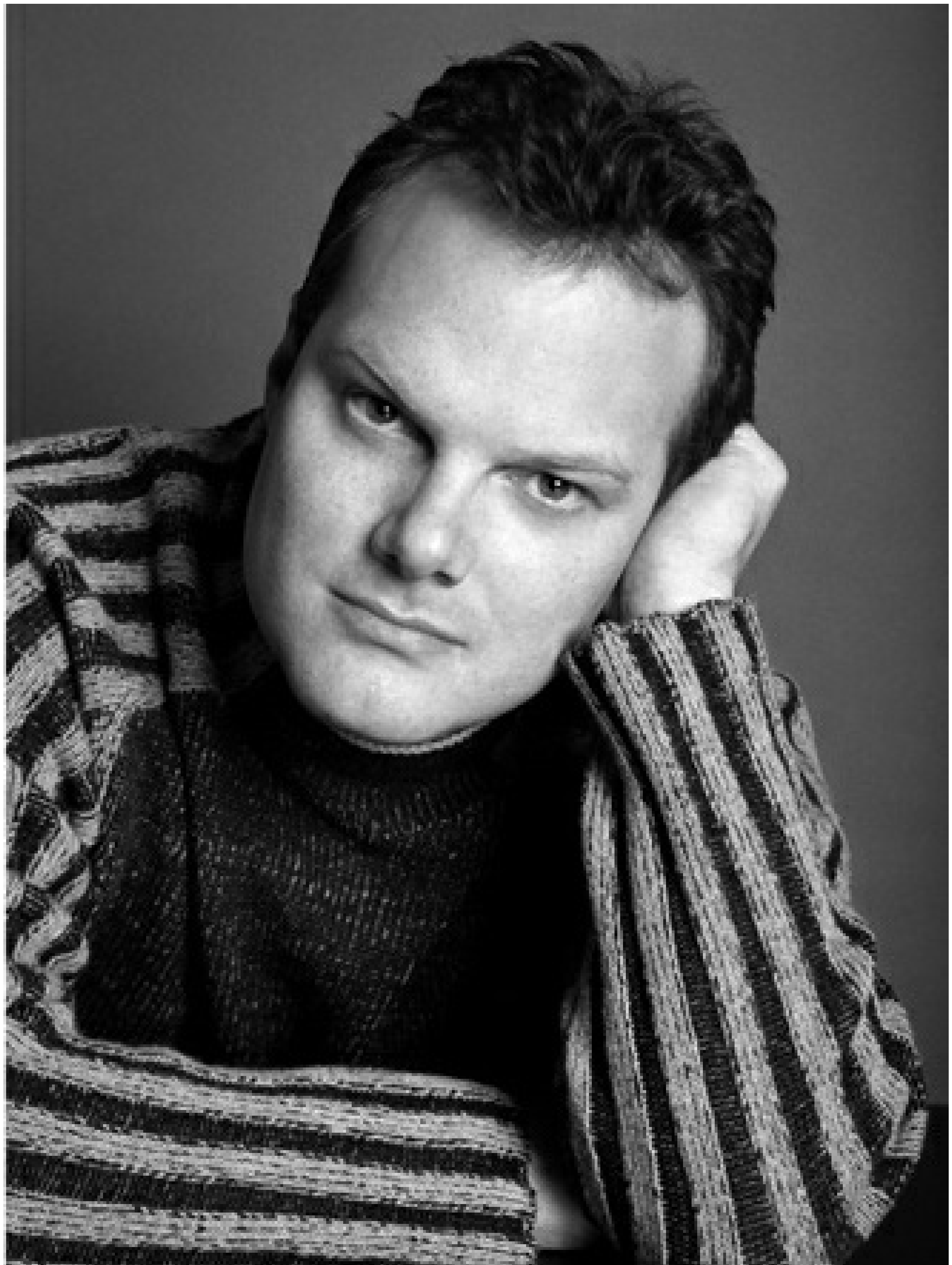
陈：这种例子其实不少。有了天分，接下来就是努力练习，而且是以正确的方法练习，建立完整的技巧。但好老师也很重要。有些人不是

没天分，而是天分被埋没。好老师可以把学生的天分带出来，把才华发挥到淋漓尽致。如果有天分，肯练习，也遇到好老师，接下来就是要自我努力和发展。18岁以前弹好很容易，因为老师都教得好好的，学生也花很多时间练，但18岁以后还能继续弹好，就没那么简单。另一个关卡是30岁。30岁之后还能进步的钢琴家，实在太少太少。如果30岁以后还能持续进步，几乎就能预见其未来的大师成就。最后，就是要有热情。一方面要有对音乐的热情，让自己不断努力、不断研究精进，一方面要有对演奏的热情，让自己乐于在舞台上表现。表演也需要天分。演奏者必须能在台上转变自己，展现和台下不同的性格。这些条件加在一起，才能成就顶尖音乐家。如果要成为“顶尖而有名”的音乐家，还得加上一点运气。这真的太难了！

焦：您现在对自己有何期许？未来有何计划？

陈：如果你三年前访问我，我根本说不出今天我能说的道理，也无法预料我现在所拥有的想法。我很期待自己灵性上的发展，因为我觉得我现在能弹的还不是我能力的极限，能表现的还不只如此。我对“钢琴功夫”和表演的艺术一直很有兴趣，因此我现在愈练愈多，愈来愈乐于练习，在练习中悟出不同的心得。我现在对音乐和技巧中的“矛盾”特别有兴趣；就有点像我刚才提到关于波格雷里奇的技巧—手指力道上，极重最后会变成至轻；音乐诠释里，有情的极致却是无情。把冰火调在一起并非不可能，只要调好，绽放的光芒会照亮一切。然而一旦出了差错，那就是极大的灾难。我希望我不只能掌握“矛盾”所带来的力量，还能在每场音乐会都弹出顶尖水平，每次演出都能让听众感动，带给他们进音乐厅前所没有的想法。我知道这是难以达到的目标，但我会全力以赴。

弗格特
Lars Vogt, 1970—



1970年9月8日出生于杜伦（Düren），弗格特6岁和魏斯（Ruth Weiss）学习钢琴，13岁参加德国国家青年音乐比赛得到第一奖，后于汉诺威音乐学院和凯沫林学习。他于1990年在利兹钢琴大赛获得第二名，以惊人的决赛表现引起注意，自此展开演奏事业。弗格特亦长于室内乐，28岁便创立海姆巴赫室内音乐节，更于2003—2004乐季受拉特尔

邀请，担任首位柏林爱乐驻团钢琴家，与团员合作室内乐。近年来弗格特也涉足指挥，2015年起担任皇家北方小交响乐团（Royal Northern Sinfonia）的音乐总监，多方开展演奏活动，是德国中生代的代表性钢琴家。

关键字：瓦兹 古尔德 1990年利兹钢琴大赛 拉特尔 舒曼钢琴协奏曲比赛 安德谢夫斯基 蒂勒曼 德国钢琴学派 纳粹 浪漫主义 勃拉姆斯传统与创新 限制历史信息演奏 巴赫 海姆巴赫室内音乐节 教育

访谈时间、地点：2004年8月，科隆

焦元溥（以下简称“焦”）：请谈谈您如何开始学习音乐。

弗格特（以下简称“弗”）：我们家很自然地让小孩接触音乐，完全不强迫。我有兄姐各一，他们都学钢琴，但只是当兴趣。姐姐也学直笛和小提琴，哥哥弹吉他，足球则是大家的共同嗜好。我们之所以会接触音乐和弹钢琴，得归功于祖母。我第一堂钢琴课就是祖母上的。

焦：您小时候练得多吗？

弗：一点也不。和多数孩子一样，我不是天生就爱练琴的人。在我童年里，足球和钢琴可说是同等重要。其实，我怀疑小孩子是否该练那么多。光练习却不给自己时间思考，不让音乐成为自己的语言，这非常危险。许多人从小苦练，最后却成了演奏机器。

焦：您何时正式学钢琴？

弗：我6岁开始和魏斯女士学。那时我没有把弹琴想成非常严肃的事，更没有想过要成为钢琴家。魏斯是非常好的老师，我和她学了十年。但在我14岁时，我也开始到汉诺威和凯沫林学，所以有两年的时间我有两位老师共同指导。

焦：能在14岁就成为凯沫林的学生，您必定有过人之处，才会让他注意。

弗：我13岁参加德国国家青年音乐比赛（Jugend Musiziert）得到第一。那时我不过弹了五首作品：巴赫E大调《前奏曲与赋格》、贝多芬《第五钢琴奏鸣曲》、巴托克《小宇宙》选曲、肖邦升c小调《夜曲》和门德尔松e小调《诙谐曲》（Op. 16-2），总共才二十分钟左右，但比赛结果给我很大的鼓励，也给我以音乐为人生志业的想法。魏斯总是说

我有天分，要我好好练，比赛得名后我也相信自己有天分，愈来愈努力。我也是在得奖后参加凯沫林的大师班，见识到他的教学和他惊人的学生。这些学生年纪和我相近，技术却极为高超。这让我知道如果我真要把钢琴当成人生方向，就必须立即全心投入才行。

焦：虽然您那时已经决定志向，但应该还是在一般中学念书吧。

弗：是的，但我花百分之七十的时间在音乐上。在一般中学所受的教育，对音乐也很有帮助。无论是科学或历史，或和同学的相处，我都从中学到很多，能触类旁通地了解音乐和人际关系。这后来对我的演奏事业也极为重要。

焦：可否谈谈您的两位老师所给予的影响？

弗：魏斯是很有想象力的老师，有许多很艺术性，甚至很疯狂的想法。她是瓦兹（André Watts，1946—）的朋友，常给我他的录音。她非常喜欢古尔德，也介绍许多他的演奏给我，在我幼小心灵中留下深刻印象。魏斯会把所有她觉得有趣的演奏给我听，也常带我到亚琛（Aachen）听音乐会，让我知道音乐生活是怎么一回事，认识更多钢琴家与不同演奏方式。她也非常鼓励我多所尝试，而且是大胆尝试。就在我准备青年音乐比赛时，她借我古尔德的贝多芬《第五钢琴奏鸣曲》——天呀，那真是完全疯狂的演奏！我那时对演奏还没有很明确的概念，也就学了这样大胆的方式弹给她听。她听了有点意外，最后竟然说："我想你在比赛也该这样弹！"

焦：您后来真的这样弹了吗？

弗：我比赛时弹得满极端的。我想，贝多芬本来就是情感相当极端的人，而演奏家也不该害怕探索极端。我到现在都很喜欢追求演奏的极限，大胆尝试疯狂而有个性的诠释。

焦：那和凯沫林的学习呢？

弗：凯沫林引导我进入专业的钢琴演奏。他非常重视技巧训练，帮助我发展技巧。许多人批评他只会教技巧却不懂音乐，但我眼中的凯沫林却不是如此。我认识他数十年了，有机会还是会请教他的意见，听他残忍的批评。我记得刚找他上课时，他说我有相当卓越的艺术天分，"但如果你想到台上表演，光有艺术天分是不够的，你一定要加强技巧。技巧是表现音乐的工具。技巧愈好，才愈能把自己的意见表达透彻。"我很幸运能有魏斯和凯沫林这两位相当不同的老师。

焦：让我们谈谈利兹钢琴大赛。您在20岁就成为这个比赛的获奖者（第二名），可说是非常年轻的比赛赢家。您当年弹了什么曲目？

弗：我在利兹大赛选了非常音乐性的曲目。第一轮弹了贝多芬《第三十二号钢琴奏鸣曲》；第二轮则是舒伯特《G大调钢琴奏鸣曲》（D 894），是完全没有任何炫技色彩，却具有深刻音乐性的作品。第三轮我弹了海顿《C大调奏鸣曲》、勃拉姆斯《四首钢琴作品》（Op.119）和穆索尔斯基《图画展览会》，决赛则是舒曼《a小调钢琴协奏曲》。

焦：这真是非常音乐性的选曲。凯沬林怎么想？

弗：我那时根本不期待自己会得名，只是单纯想增加比赛和演奏的经验。凯沬林也不看好，他甚至希望我不要去；他觉得我待在家里，把时间用在练琴还比较划算！

焦：钢琴比赛中，利兹钢琴大赛和范・克莱本钢琴大赛向来被认为是美学差距最大的两个。许多利兹大赛的得奖者参加范・克莱本大赛，往往第一轮就被淘汰，反之亦然。然而，您也在同一年参加柴科夫斯基和利兹，同样是两个美学差异极大的比赛。可否谈谈您的看法？

弗：我在参加利兹大赛前三个月参加柴科夫斯基大赛，而我尽可能找出两个比赛能共享的曲目。不过如你所说，风格实在差距很大。我那时就无法掌握柴科夫斯基大赛的美学，只能看着大家耍着飞快的手指，最后也只进到准决赛。那一年的冠军是贝瑞佐夫斯基，而他真是名符其实的冠军，展现出高超的技巧与对俄国音乐的深刻掌控力。

焦：不过，就算您当时在柴科夫斯基大赛得到名次，应该还是不如在利兹大赛的经验重要，尤其是您因此认识拉特尔爵士。你们在决赛以极为快速狂放的舒曼钢琴协奏曲成为话题。我很好奇您为何敢在比赛中弹出如此大胆的诠释？

弗：这要分很多层面来说。我根本没预期自己会进决赛，一心只想着要如何表现音乐。我在准决赛其实还出现一个轻微的记忆失误，我自己都笑了。当我获悉进入决赛后，我当然很紧张。我试着打电话给凯沬林，却联络不到他，倒是师母对我说，我要弹得“像天上的星星，为生命而演奏！”这句话当然鼓励了我，然而帮助最大的还是拉特尔。

焦：听说他那时说了一句很有趣的话，“我已经受够对的音符了！”而这句话让您不紧张了。

弗：是的。我很诚实也很惭愧地说，我之前并不知道拉特尔是何许人物。我在利兹遇见的，是一位非常年轻、充满活力与热情的人。我们在钢琴上彩排时就一拍即合，个性很投契。他对舒曼《a小调钢琴协奏曲》有很多新奇的点子，我们则兴奋讨论这些想法及实现的可能性。我那时甚至兴奋到不能成眠，脑中想的都是如何表现这些想法。和乐团彩排后，拉特尔对我说无论比赛结果如何，他都会邀请我演奏。这让我更觉得踏实，更能大胆放手一搏！

焦：您现在怎么看当年的演奏？

弗：每当我重看比赛录像，我都确信那真的是一场了不起的演奏，也是我这一生最好的演奏之一，因为实在太特别了！我们一同表现出许多极大胆的想法，将舒曼的疯狂以难以置信的热情呈现。然而，我在第三乐章犯了错。可能手指太快失了控，一时弹乱了一两个小节。总之，我突然乱了方寸，现场转播、比赛、评审等压力，在那一秒全都回来了。正当我不知如何是好的时候，拉特尔若无其事地给我一个手势，告诉我“别管它！继续弹！”刹那间，我又恢复了信心和勇气，手指也回来了，成功弹完整个乐章。这场演出太独特、太具启发性，除了那记忆失误的两小节，我在台上根本忘了比赛、忘了评审，心里只有音乐。

焦：这的确是一生难忘的经验。

弗：这个经验到现在都还启发着我。每当我上台演奏，我都会问自己我要带给听众的是什么—是精准但没有想法的演奏？还是要大胆挥洒音乐？这场演奏给我勇气忠于音乐和自己。



弗格特与拉特尔爵士于利兹大赛决赛（Photo credit: Lars Vogt）

焦：1990年以后，在好一段时间里，几乎所有比赛都开始褪色。比赛愈来愈不公平，大众也对得奖者缺乏兴趣。您怎么看现在愈来愈“政治化”的比赛？

弗：凯沫林是很多比赛的评审，他很清楚比赛中的政治。这也是他当时完全不鼓励我参加利兹的原因之一，因为评审中根本没有任何人能帮他的学生护航。他觉得我没机会。然而评审也是人，他们也会犯错。有些人犯音乐上的错误，有些人则是道德上犯错，这是无可避免的问题。就算评审不犯错，他们也会面对一个终极问题：他们要选比赛时表现好的，还是有潜力的？他们能看出演奏者未来的潜力或局限吗？我想对年轻艺术家而言，评审该看他们的艺术潜能和能力，而不该只以比赛现场的成果做决定。这是评审最大的考验。

焦：现在还有人能不靠比赛或噱头成名吗？

弗：还是有，我那年利兹钢琴大赛就出了一位杰出的钢琴家安德谢夫斯基。他在比赛中弹得非常好，但在准决赛演奏韦伯恩《钢琴变奏曲》的时候，居然只因为自己觉得弹得不好，没弹完就下台了。由于没弹完，评审想让他进决赛都没办法。安德谢夫斯基不仅没得到利兹，后来也没在任何比赛中得名，但他极具个性的演奏也慢慢为人所注意，现

在也有很好的唱片合约和演奏事业。我非常欣赏他的演奏。

焦：利兹大赛得奖后，您如何发展演奏事业？

弗：利兹大赛后，我真正可以理解所谓“比赛的危险”。的确，有些时候我心里会飘出一些念头，觉得自己已经成就了什么，已经是音乐界的一号人物了。然而下一秒钟，事实就告诉我并非如此。比赛永远不是结束，而是开始，努力工作的开始。之后的每一场音乐会，都像是首演，人们永远会拿高标准来检视你。那种压力实在难以想象，我也花了一段时间才能调适。我还记得1991年我首次在慕尼黑演奏，不知为何我就是紧张，紧张到几乎不能上台。我很庆幸那时年轻，还有足够时间适应。

焦：您那时的确还非常年轻，手上有多少曲目可弹？

弗：这是另一个问题。我那时只有四首协奏曲，独奏会曲目也只有两场到三场，曲目非常有限。所以我现在拥有的曲目，完全是这些年来辛苦努力的成果，也再度证明比赛得名只是开始，后头还有好长的路要走，要不断努力。透过演奏，我也学习到安排独奏节目与学习曲目的方式。我曾经排出全场新曲目，但那简直要我的命。我现在知道独奏会一定是新旧曲目皆有，这样才能以得心应手的曲目为后盾，而在新曲目里大胆尝试。

焦：您和拉特尔在比赛后也录制了舒曼《a小调钢琴协奏曲》。我好奇的是您现在的演奏，诠释还会和录音相似吗？

弗：哈哈，现在当然和录音大不相同，毕竟我和当年那个20岁的年轻小伙子已经不是同一个人了。对某些作品，我仍然时常尝试极端的速度。舒曼的作品本来就有高涨的情感和潜在的疯狂，也适合用极端速度。当然无论诠释如何，我们都必须研究乐谱，根据乐谱来思考。我现在不会以当年那么快的速度演奏开头，但我仍然反对在开始三小节钢琴序引后，乐团在第四小节就大幅放慢的做法，因为谱上根本不是这样写！第二乐章美得惊人，我总是希望指挥能确实要求乐团做到谱上的指示，因为很多乐手根本不注意舒曼写的细微分别。第三乐章我没有弹那么快了，舒曼的速度指示也没那么快，然而无论速度如何，重点是音乐中的强劲张力和大无畏的精神，还有自由的精神和对比。

焦：有没有指挥家不能接受您的想法，坚持您一定要照他的速度演奏？

弗：有时这的确很棘手。我通常不多说，而是试着用我的演奏来说服指挥。毕竟说得再多，演奏不能服人还是无用。关于舒曼《a小调钢琴协奏曲》，我和蒂勒曼（Christian Thielemann，1959—）也有过一次非常有趣的合作经验。我和他向来合作愉快，处得很好，但我们对此曲的意见却是大相径庭。我的意见还是像拉特尔，快速而疯狂。第一次排练后，蒂勒曼第一次私下和我沟通，告诉我也试着说服我接受他对此曲的看法。我想，既然我能和拉特尔做诠释试验，为何不能也和蒂勒曼试验呢？所以那次我用非常慢的速度，追求舒曼音乐中的抒情美，细心表现各种色彩。这是很好的经验，也让我思考结合这两种方式，表现出更深刻也更新颖的舒曼。就像演奏室内乐，我和不同指挥合作、讨论，都能学到很多，也能弹出更多变化与想法。

焦：蒂勒曼是非常德国式的指挥，也以德国曲目为主力。就钢琴演奏风格而言，您认为什么是“德国钢琴学派”？现在还有“德国钢琴学派”吗？

弗：就像任何德国文化在过去七八十年间所经历的，“德国钢琴学派”也出现相当大的断层，许多美好传统已被无情摧毁。对我这一辈的年轻人而言，我们真的很难过地见证德国如何毁灭性地对待别人，而这股力量又如何反噬自己。许多杰出人物在二战前后离开德国，或被战争残害，导致战后德国难以接续昔日的辉煌传统。虽然我们还是有费舍尔和吉泽金等人，但那被破坏的环节仍难以修补，反倒是美国接收了德国传统的精华。另一方面，战后许多德国音乐家彻底自我改造。他们不希望和战前的自己再有牵涉，借由遗忘和忽略来重新生活。

焦：这样的心情和想法完全可以理解。西风东渐之初，中国也有一批人主张全盘西化。

弗：就像托马斯·曼在《浮士德博士》（*Doctor Faustus*）中所说，德国文化是有其伟大之处，但无论它多伟大，出了纳粹之后，人们觉得这一定有问题，这整个文化都是错误的！我这一代的好处，是我们和过去离得够远，能够同时看清德国战前的集体疯狂和德国的伟大文化传统，知道它们是不同的，知道如何修正，去芜存菁，而非一股脑地全盘废弃。现在人大概很难相信，整个“浪漫主义”其实是看似严肃规矩的德国人创造出来的。只要我们能追本溯源、慎思明辨，我们就能做正确的判断。

焦：说到浪漫主义，您的勃拉姆斯深得浪漫主义神髓，可否请您特别谈谈对浪漫主义和其时代的想法？

弗：那时人们情感非常丰富，艺术家更常有强烈的宿命感，过着戏剧性的人生。舒曼就是最好的例子，他的人生真是让人心痛的悲剧。勃拉姆斯的人生也充满压抑与冲突；即使他比舒曼稳定，仍是在人生中受苦。他的晚期作品是回首过去，以血泪写下的人生笔记，令人闻之心碎。人生并非健康而圆满，之中有太多不愉快、悲伤，甚至疯狂。浪漫主义让艺术家把自己的感受挥洒得淋漓尽致，不给自己避风港，就是要毫无保留、赤裸裸地呈现。当然，勃拉姆斯还是透过形式和结构，给了自己一个避风港。但他像巴赫一样，透过由结构建起的避风港，情感却变得更强烈。这也是他们之所以为不朽大师的原因。浪漫主义给人情感与表现的自由，即便是悲剧，也有无穷无尽的表现可能。

焦：就风格而言，您认为德国钢琴学派有什么特色，到今日仍然是此学派的核心精神？

弗：就音色来说，传统德国学派强调深沉厚重的音色，虽然我的音色倒是相当明亮。然而我觉得最核心的准则仍是深入乐曲，挖掘作曲家与作品最深刻的情感。我和蒂勒曼也常讨论，究竟德国文化或德国学派的核心价值为何？我们要如何表现？但讨论到最后，我发现那些情感、传统与文化，其实仍然在我们的内心深处，只要用心探索就能找到。

焦：就技巧而言，德国钢琴学派是否有异于其他学派的特殊之处？

弗：我不知道。大家都说凯沫林很德国派，很重技巧。但对他而言，技巧只是实现音乐的工具，音乐才是重点。或许德国学派在触键和歌唱上有特别的方式，可以成为不同于其他派别的特质，但很多钢琴家都有自己的演奏手法，因此我不觉得德国学派的技巧有何特别之处。

焦：德国每年还是吸引非常多的音乐家来此学习，但德国所出的年轻钢琴家却惊人的少。您几乎是您那一辈唯一著名的德国钢琴家，可否谈谈您的感想？

弗：的确，对木管学习而言，德国还是中心。就大提琴而言，德国和奥地利也是中心。现在全世界各地的音乐家还是到德国和奥地利来学音乐，追寻音乐文化的根源。文化可以被找到，但现在已经必须要用心追寻，不像以前唾手可得。遗憾的是现在德国年轻人也不重视德国文化和传统，对过去没有兴趣。这可能也是造成音乐家减少的原因。

焦：“德国音乐家”这样的背景可曾带给您任何限制？

弗：我想每个人都有限制。我们尽可能扩展领域、减少限制，但限

制还是存在。举例而言，肖邦、拉威尔、拉赫玛尼诺夫等作品中所要求的技巧，对我就不那么自然。即使我非常喜爱这些作品，我必须花更多时间准备才能上台。反之，当我演奏贝多芬和勃拉姆斯，我就像回到家。但这不表示我对所有德国作曲家都感到如此自在，巴赫就是一个反例。我对巴赫有极高崇敬，花更多的时间准备，练了好几年的《哥德堡变奏曲》才敢将其纳入演奏曲目。另一方面，我觉得“德国音乐家”的限制其实在唱片公司、经纪人和听众。我也弹俄国和法国曲目，但很多人还是觉得德国钢琴家就该弹贝多芬和勃拉姆斯，俄国钢琴家就该弹拉赫玛尼诺夫和柴科夫斯基。现在音乐家想突破这种迷思，往往得做极激烈的反应，像是彻底不弹某一类作品。但我非常喜欢德奥音乐，不会矫情地以不弹德奥曲目来争取演奏其他作品，虽然我希望大家知道，我并非只爱演奏德奥音乐。

焦：我觉得您的诠释总能在传统中表现出创新，即使大胆也不过分。我很好奇您如何拿捏其中的分寸，得到传统与创新之间的平衡？

弗：你说得没错，如何兼顾传统与创新，是钢琴家非常重要的责任，也是考验。我们是作曲家的仆人，必须用尽心思去研究思考作曲家的想法和心灵，由作品中了解并表现其个性。经过这么多年，我可以说我真的觉得我认识勃拉姆斯这个人，我也认识舒曼、莫扎特、贝多芬等作曲家。即使我没有见过他们，但他们的精神和个性永远在作品里，让我能了解他们的内心与性格。另一方面，我不该曲解或违背乐谱，但我也需要把我的想法表现出来，以音乐家、艺术家的方式表现。我想音乐家必须把“音乐道德”放在心里—我们要追求艺术真理，而不是事业成功。两者能结合当然很好；如果不行，那么绝对不该为了事业而哗众取宠、扭曲音乐。关于传统，我们也要努力研究，而非人云亦云。许多我们信以为真的观念，经过检验之后往往并不存在。像是历史信息演奏就对我的演奏和诠释影响甚大，尤其对我的巴洛克与古典乐派曲目。古乐演奏给我完全不同的观点，重新看分句、个性、音色、力度、速度等音乐表现要素，身为音乐家实在不能忽视这其中的意义，特别是分句和个性。不同乐器会造成不同分句，而作曲家的创作也受到乐器影响。在古钢琴或历史钢琴上，同样是弹性速度，有些句法就是没有效果。同样是圆滑奏，呈现出的效果也和现代钢琴大相径庭。这些都影响我们对作曲与诠释的认知。

焦：您觉得演奏巴赫一定要用羽管键琴吗？或是以现代钢琴演奏但不用踏瓣？

弗：我觉得乐器不是重点，句法才是。透过古乐器的校正，我们可以得到更正确的分句方法，更了解作曲家的音乐构想。巴赫的年代只有羽管键琴，而我以现代钢琴演奏巴赫时也不多用踏瓣，仅在表现歌唱性或塑造和声效果时使用。我用得谨慎，且在不违背音乐意义的前提下提升演奏效果。当然我们一样可以用古乐器演奏，但如果用现代乐器效果甚至更杰出、表现能力更强，为何不用？说到这里，我真希望古尔德能活久一点，至少目睹古乐演奏和早期音乐研究的热潮。我想他会提出非常有趣的观点，给我们更多思考空间。

焦：除了是颇受好评的钢琴家，您也是“动力：海姆巴赫室内音乐节”（Spannungen: Musik im Kraftwerk Heimbach）的艺术总监。您创立它时不过28岁而已，可否谈谈经营音乐节的过程与感想？

弗：这是非常精致的音乐节，在新艺术装饰风（Art Nouveau）的水力发电厂举行。我从小就很喜欢这一带的风景。等我长大，我就想如果能找到良好地方排练、演出，这里一定会是极佳的音乐节场所。这边的艺术协会非常支持，很多人义务帮忙，才让音乐节顺利运作。我们能付给音乐家的钱不多，所能回报的就是好酒和好食物。音乐家到这里也都非常兴奋，常常不睡觉，整晚聊天，讨论音乐想法和生活，也一起玩桌球。总之每年演出都非常有趣，我很高兴这音乐节受到大家的好评。

焦：您的音乐节曲目极为平衡，传统与现代并重。

弗：以往和现代的作品，两者都很重要。真正伟大的创作，无论写于何时，绝对能和当代沟通。只要我们还有人性、有情感，就能体会经典创作的伟大之处，这些艺术也能改变我们的人生和思考。当代音乐是发自我们这一代人的声音，但许多作品根本没有机会被听见，这非常危险而令人遗憾。听众不需要都喜欢，但至少该有机会欣赏，作品也该有机会被欣赏。这也是海姆巴赫室内音乐节非常重视当代音乐，也设驻节作曲家的原因。许多我们委托的作品，已经自海姆巴赫走到全世界，在上百个地方演出过。我们必须要支持并鼓励创作，让新创作源源不绝。

焦：在访问最后，您有没有什么特别关注的话题想和读者分享？

弗：我们刚才稍微提到一点当今年轻人的问题，我想再讨论一下。我们前两三代人所拥有的文化背景和深度，今日正快速消失。过去人们普遍都能知道莫扎特、贝多芬的重要作品，知晓歌德、席勒的名言警句，今日年轻人对他们却几乎一无所知。如果我们再放任这种文化传统继续崩毁，我们不单会失去我们的灵魂，也会逐渐失去表达人性深刻情

感的能力。音乐和艺术是表现的极致，是在这个愈来愈物质化世界里的救赎。如果人不想变成机器，就该亲近音乐与艺术。我不是说每个人都要成为艺术家，而是说艺术该是每个人生命中不可或缺的一部分，每个人都该有接触艺术的经验与表达自己的机会。教育该更重视艺术，点燃孩子对音乐与艺术的兴趣。音乐真的能感动人。这份感动会改变人的一生，让生命更精彩。

横山幸雄
Yukio Yokoyama, 1971—



1971年2月19日生于东京，横山幸雄自幼于雅马哈学校学习钢琴，12岁后师承伊达纯（Jun Date）并学习作曲，13岁获日本全国钢琴比赛中学生组冠军，16岁至巴黎高等音乐学院和鲁维耶学习。1990年他获钢琴与室内乐一等奖毕业，并以19岁之龄于第十二届肖邦大赛获得季军（首奖从缺），从此开展国际演出事业。横山幸雄天赋极高又勤学苦练，曾一天演奏完肖邦全部二百一十二首钢琴独奏作品创下世界记录，也曾多次演奏贝多芬钢琴协奏曲与钢琴奏鸣曲全集。他唱片录音众多，亦有编曲、创作与教学才华，是当今日本最重要的钢琴演奏名家。

关键字：雅马哈学校/教学法 巴黎 1990年肖邦大赛 肖邦（全集、乐器、普莱耶尔）贝多芬（钢琴奏鸣曲）传统 分析方法 音色变化 弹性速度 教学 日本风格 古典音乐和社会 古典音乐创作 亚洲音乐家 日本美学

访谈时间、地点：2016年12月，东京；2017年5月，东京；2019年6月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：可否谈谈您学习钢琴与音乐的经过？我知道令堂是钢琴老师……

横山幸雄（以下简称“横山”）：是的，我们家里也常播放古典音乐，从我有记忆以来就可说与它为伍。我5岁到雅马哈学校学习钢琴，但由于我在家观察母亲如何教和弹，等于已经学会了。小学一年级我进入雅马哈音乐振兴会于目黑成立的资优班，周末上课。老师们花很多心血在有困难的孩子身上，但我没遇到什么困难，几乎还是自己弹，仍然没怎么“学”。三年级起则到一些外省地方演奏，多年下来累积了丰富的上台经验。

焦：您那时听音乐，也会比较演奏吗？

横山：会，我从小就能分辨不同演奏，也有明确的喜好。比方说贝多芬，我就喜欢巴克豪斯胜于肯普夫；巴赫，我喜欢里赫特多过古尔德。我不会去模仿，而是分析，思考他们演奏的道理，从中获取养分，并想自己要如何表现。

焦：那时在日本学琴，除了雅马哈学校或私人教师，还有其他选择吗？

横山：还有桐朋学院的幼儿班，但我不知为何就去了雅马哈。那时

雅马哈还有作曲比赛。雅马哈学校不教作曲，只是让孩子发挥想象演奏，而我则从这个经验开始摸索编曲与创作之道。这段时期我有很多珍贵回忆，像是到美国与维也纳演奏，弹给罗斯特洛波维奇和卡拉扬听……

焦：您其实是位神童嘛！

横山：但我不希望大家这样想，因为这多少是把我当成一个表演工具。我小时候就很自由，总是弹自己想弹的曲子，老师也让我自由选择。当然他们还是会给一些指定乐曲，我大概都是在上课前一天甚至当天才练，其他时间都拿来练我想弹的或思考创作。只是时间久了我就开始怀疑，我弹的究竟是不是我想要的？这样继续下去真的可以吗？要作曲总得学和声与对位，不能一直即兴下去吧？于是我在美国巡演完、进入中学后就停止演出，也离开雅马哈。后来我在中学生组的日本全国钢琴比赛中得到冠军，这才给了我信心，让我知道选择音乐作为一生志业应该可行。

焦：回头来看，您怎么看雅马哈教学法？这和小提琴的铃木教学法有何不同？

横山：铃木和雅马哈都从儿童开始，但铃木最终目的是培养演奏家，雅马哈不是，虽然到后期也有了变化，从俄国请了古诺丝塔耶娃来教学。现在大概难以想象，以前雅马哈每天可以卖出多少钢琴，财力有多雄厚！那时的社长川上源一先生有很好的想法，就原来死板僵化的教育方法做了很大的革新，让孩子自然学习。不过他权力太大，如同雅马哈公司中的天皇，导致后来身边聚集了许多只说奉承话、讨他开心的人。我那时年纪虽小，多少也感受到一点奇怪的氛围。不过我是凡事都看正面的人，我仍然肯定在雅马哈的时光。

焦：后来您为何去巴黎？在巴黎的学习又是如何？

横山：我离开雅马哈后和伊达纯先生学习，他给我很多启发，也不是会强加己见给学生的老师。他建议我该去音乐历史悠久的国家深造，比方说法国，于是我进入东京艺术大学的附属高中读了一年后，就去巴黎高等音乐学院和鲁维耶学习。他是很好的老师，巴黎是很美好的城市，能远离父母，自己在此挥洒青春，真的很幸福。我对那段时间最深的印象，就是下了课去吃晚餐，同时拥有音乐与美食。我每次上课都弹不同作品给鲁维耶听，没重复过曲子，准备比赛也是如此。现在我在教学时常想起以前的自己，毕竟学生犯的错我当年大概都犯过，会以同理

心来解决学生问题，无论是技术上或是心理上。



儿时的横山幸雄（Photo credit：横山幸雄）

焦：您的技巧相当精湛，我很好奇这是如何锻炼出来的？

横山：其实从小到大，老师都没有给我特别的练习方法，我也没做特别技巧训练。技巧是为展现自己的内在而服务。我了解钢琴的运作，了解自己身体的运作，自然发展下来倒也没遇到什么大困难。

焦：您在1990年以19岁之龄得到肖邦大赛第三名（冠军从缺），想必是轰动日本的大事。

横山：由于前一届得主布宁在日本造成热潮，1990年的比赛也受到国内极大关注。那时泡沫经济才刚破灭，企业和场馆仍能大力支持艺文活动，我可说赶上了日本20世纪荣景的最后余光。此外，我是首位在肖邦大赛获奖的男性日本钢琴家，这也增添了话题，那段时间真有弹不完的音乐会。



横山幸雄与恩师鲁维耶（Photo credit：横山幸雄）

焦：也就在那时您决定要弹肖邦作品全集吗？

横山：我想因为肖邦大赛，听众一定会期待我弹肖邦，我本来也就喜欢肖邦，因此他的作品不可能从我的曲目中消失。既然如此，我就一定要彻底理解他的音乐语汇，最好的办法就是学习他的所有作品。弹完全集之后，我已经不觉得“我在弹肖邦的曲子”，而是“我在弹我写的曲子”。乐谱是作曲家表现其内在的工具，只是纸上记号。仅看作曲家一首作品，多半只是在读记号，未必能读出弦外之音。然而若你研读其多数甚至全部作品，就能超越这些记号而读到其内在。如果再透过实际演出，你就可能将这位作曲家的语汇内化成自己的语言。

焦：全集呈现其实对听众也很有益处。

横山：我看过一些肖邦大赛得奖者的访问，他们说对肖邦已经厌烦，想改弹其他作曲家。但我想原因不是肖邦令人厌烦，而是他们永远只弹肖邦的某些作品。这样不只自己烦，听众也烦。因此我常举办一系列的肖邦作品音乐会，希望大家能认识他的各种面向，也使自己保持活力与新鲜感。最初的计划是照创作顺序，每年在肖邦生日与忌日各开一场，花了七年弹完他所有钢琴作品。只是弹到后来，我已经忘记一开始是怎么弹的。想想七年实在有点长，应该在更短的时间内呈现，这才有了后续尝试，包括一天弹完全集。

焦：您在2010年连续演奏肖邦生前出版的一百六十六首钢琴独奏作品，创下吉尼斯世界纪录。您那时演奏的感觉是什么？除了体力，最大的挑战又是什么？

横山：那场音乐会从早上10点开始，结束时已是隔天凌晨2点，当然也是我弹过最长的音乐会。我们和朋友见面，吃饭、喝茶、玩牌、聊天等，通常也不会这么久。在如此长的时间内为听众演奏一位作曲家的一生作品，真的特别。随着音乐会进行，我虽然逐渐疲倦但仍能演奏，而且我对音乐厅的音响与钢琴愈来愈熟悉，也能说出愈来愈多的话。就像我刚才的比喻，如果你要和朋友说上十二个小时以上的话，你要说什么？所以那场音乐会中有很多真是“一期一会”的奇妙片刻。

焦：您恰巧在肖邦人生的岁数（39岁）那年做此挑战。当您弹到晚期肖邦，是否有特殊的感受？

横山：在39岁开这样的音乐会，倒不是要模拟肖邦人生，而是我对他的体会在之后必然有所不同。肖邦可在生活快乐时写很悲惨的作品，也可以在人生后期写出明亮而充满玩兴的作品。虽然身体不好，但他不会知道自己会在39岁那年死去；如果他知道，我想他的作品会变得很不一样。他的创作一直在发展，只是人生突然在39岁停止，这和勃拉姆斯已实际进入晚年不同。现在我已迈向50岁，我更不觉得肖邦有所谓的“晚期”。

焦：您在2011年继续挑战连续演奏肖邦全部二百一十二首钢琴独奏作品，再次创下纪录。2019年5月，为庆祝令和元年，您以连续三日奏完肖邦包含歌曲、室内乐、与管弦乐合奏作品在内的所有二百四十首乐曲，继续写下历史。

横山：当时没想太多，觉得没做过的事总是很有意思。等到实际执行，才发现这真的如入地狱啊！（笑）

焦：不得不提的是这二百四十首乐曲，除了室内乐，您全都背谱演奏，这究竟是如何办到的？

横山：我很专心练习，演奏完也会立即分析优缺点，日积月累下来，背谱就容易了。我认为要诀有两项：第一，如果把乐曲当成需要翻译的外语，那就像是读英文或法文。但我能清楚看到和声、对位、声部、结构，因此像是读母语，背起来自然简单。第二，无论怎么背，听众只看结果。即使能精准无误地默写，若无法顺利演奏，那还是没用，所以重点是“输出”。既然如此，那么“输入”的时候，就要一并思考用什

么方式“输入”，才能比较无误地“输出”。

焦：您没有遇过背谱困难吗？

横山：当然也有。比方说《蓝色狂想曲》的和声与技巧，对我而言就真的像外语。我长年合作的钢琴技师说，我弹出一个“很拉威尔风”的《蓝色狂想曲》—或许那就是我最后的解码之道吧！

焦：您怎么看肖邦与其所用乐器的关系？

横山：我感觉肖邦的钢琴写作其实和他用的乐器关系不太大。当然他熟悉当时的乐器，但更是为“钢琴的本质”而写，而这超越了实际乐器。我们不太能够从肖邦作品中感受到新钢琴给他的影响，但新乐器对贝多芬就影响很大。青年肖邦或许出于自我挑战，作品技巧相当复杂艰深。等他成熟之后，虽然技巧仍然不容易，却是为了表现内在而写。

焦：您如何看肖邦大提琴与钢琴奏鸣曲的钢琴部分？这是肖邦最后出版的作品，却也是他难得会让钢琴家弹起来很不舒服的作品。

横山：这种不舒服的感觉应该来自写作与实际演奏的差距，虽然肖邦的确也弹了它。我猜他写这曲时内心想的速度比较快，实际合奏后又不得不放慢，一来一往造成扞格。另外此曲很多地方可以感觉是音乐概念重于执行方式。勃拉姆斯也是如此。他是杰出钢琴家，但其钢琴曲很多地方实在不好弹。只能说对他而言，音乐想法、结构、作曲完整性等比是否好弹来得更重要。

焦：从肖邦大赛获奖后您就开始陆续录制肖邦，又在2010年以1910年制的普莱耶尔钢琴录制了一套肖邦独奏作品全集。这套全集展现出20世纪初期钢琴极其美妙的质感，也让肖邦音乐焕发不一样的光彩。可否谈谈如此乐器选择？

横山：我在巴黎居住时就有普莱耶尔，对这厂牌的琴还算了解。我弹过1840年代的钢琴，不知是木头老化还是声音听起来就是如此，我并不习惯那样的声响。这架1910年制的普莱耶尔和肖邦时代的琴已经很不一样，但与今日施坦威相比又很不同，我从它得到很多演奏的灵感。比方说昔日钢琴声音没有现在的平均，但由这种参差也可创造出独特的艺术美感。我在2017年又发行了一张新的肖邦专辑，因为用音质很平均的施坦威，我必须想得很仔细，每个音都要规划。用这架普莱耶尔我就自由很多，演奏更有即兴感。我的录音方式也往即兴感走：我在上野学园每月用这架琴开一场肖邦独奏会，隔天录音，让录音多少带有现场演出

感。

焦：不只肖邦，您的贝多芬也很出名，曾在29岁那年以十个月的时间演奏完他三十二首钢琴奏鸣曲。这也是希望听众能有较完整的印象吗？

横山：哈哈，这其实是场馆的决定！邀请我演奏的音乐厅说他们有笔预算做此计划，但不知隔年如何，因此我若要接，就必须在一年内弹完！那真是很大的挑战，特别是我仍有其他曲目要练。但我告诉自己，如果能弹下来，那这世上就再也不会有什么让我害怕的事了！幸亏那时还年轻，最后真的做到了。

焦：贝多芬对您而言困难吗？

横山：从小肖邦和贝多芬就是我最喜欢的作曲家，不过肖邦很合我的手，贝多芬就不是，因此得花更多功夫去克服。此外，演奏贝多芬是特别诚惶诚恐的事，压力比弹肖邦要大。但借由演奏他全部的钢琴奏鸣曲、变奏曲和协奏曲，我的手已经适应他的写作，也熟悉他的音乐语言，知道他为何会写下某些乍看之下很奇怪的指示，当然也就不再惧怕。

焦：日本人对贝多芬似乎特别尊敬。在2006年德国主办的世界杯足球赛，日本队不选比赛地点附近的城市训练，反而挑不举行比赛的波恩，就是因为波恩是贝多芬的出生地。但我怀疑这样的尊敬是好事：有次我听诺灵顿指挥NHK交响乐团演出贝多芬《第八交响曲》。这是一个很好玩、不停在开玩笑的曲子，听众却没有好玩的反应，团员演奏时的表情也很严肃，连演奏第四乐章都很严肃。

横山：其实不只贝多芬，日本人对古典音乐基本上都是如此态度，贝多芬则是最被神格化的例子。当然古典音乐是一门精致艺术，里面虽然有娱乐的元素，本质上并非娱乐，我们应用尊敬谨慎的态度来对待。但尊敬过度，只会对欣赏形成障碍，再加上日本人又特别有礼貌，听音乐都很守规矩，最后常常就是不敢有反应。以“尊敬有礼貌的心”、“严肃”演奏或聆听贝多芬的诙谐曲乐章，简直就是黑色喜剧。贝多芬的音乐常是挖苦幽默与严肃深刻并置，《槌子钢琴奏鸣曲》就是最好的例子：他写了那么深刻、篇幅恢宏的第三乐章，第二乐章却是一个短小的笑话。如果笑话没有效果，深刻也就打折扣。我在解说音乐会中会先仔细介绍，至于一般音乐会就只能期待我们的听众可以更平衡，以严肃但不失轻松的心情来欣赏。

焦：您怎么看贝多芬的“奏鸣曲”概念？这三十二首中哪首最不好理解？

横山：贝多芬心中的“奏鸣曲”和我们现在的想法不太一样，“奏鸣曲式奏鸣曲”是之后才整理出来的观念。对他而言“奏鸣曲”可能只是指“多乐章”的作品，并不一定有明确定义。第二十二号对我而言是一个谜—这是一个玩笑吗？作曲家是认真的吗？我起先把它当成玩笑来解释，但很快就发现此曲不只如此。除此之外，其他倒没有太大困难。

焦：您怎么看贝多芬的表情记号指示？快板、慢板、行板之类的表情速度会随时代而有根本性的改变吗？比方说行板是走路的速度，身处21世纪的我们，走路的速度会和贝多芬一样吗？

横山：表情速度可以相当主观，因为它是气氛与情境，所以很个人化；因为个人化，所以和时代可能无关。巴克豪斯说他年纪愈大，他感觉的演奏速度就愈快而非愈慢，但从他的演奏判断，他其实愈老还是愈慢。这告诉我们主观上他虽然觉得自己的速度变快了，实际上他的演奏速度“舒适区”也在改变，两相折冲之下实际速度反而变慢。

焦：不只贝多芬与肖邦，您也弹法国、德奥、俄国、现代等诸多创作，也有丰富录音，是相当全面的钢琴家。就一位来自亚洲的音乐家而言，您怎么看西方积累多年而成的演奏传统？我听您的拉威尔《水戏》录音，弹性速度仍遵照法式传统。这是您的个人选择，还是曾和培列姆特学习之故？

横山：我从录音和学习中认识到许多传统，而我取舍的标准其实是直觉，由直觉来发展我的风格。传统如果不能说服我，又和乐谱有很大出入，那我没有必要遵循。培列姆特是直接和拉威尔学习的钢琴家，和他学拉威尔仍可说是学习作曲家的意见，虽然我相信其中必然也有他的个人想法。但像许多肖邦传统，我们真有必要遵照肖邦的学生的学生的学生的学生的学生的学生的意见吗？更不用说两百年前的演奏风格和现在已经相当不同了。

焦：什么样的作品对您会造成困难？

横山：有些作品具有普世性的精神与情感，有些则和作者所处的环境紧密相连，外人不一定能完全参透。比方说肖邦和巴托克虽然都是伟大作曲家，都有许多普世性作品，但他们也有创作偏向极其地域化的风味与情感，这对不认识那些地方的我而言就显得困难。在技巧上，有些钢琴曲演奏起来并不合乎人体工学，或者是作者虽是钢琴家，但他的手

和我的差别太大，这当然也会对我造成困难。不过演奏家就是要克服困难，这是我们得不断磨炼的功课。现在和我最接近的就是肖邦、贝多芬、一些法国作品，还有拉赫玛尼诺夫和一些斯克里亚宾作品；音乐很喜欢，但技巧不太舒服的则是巴赫、舒伯特和勃拉姆斯，再来是莫扎特与舒曼。离我最远的则是可以欣赏，却不太想自己弹的雅纳切克和巴托克，非常泥土、民俗的作品。听众和评论都很喜欢我弹现代曲目，不过我弹的时候不见得都很愉快就是了。

焦：您教学讲解精细，甚至会以某个音要弹几克的力来说明。您的演奏也都有明确的句法和结构，我很好奇您的演奏美学？

横山：我很喜欢分析，如果不当钢琴家，应该会走科学。很多人说某曲子或某演奏“有感情”或“很高贵”，我都觉得如此形容词很没意思。就像葡萄酒有好坏标准，音乐是艺术，也是科学，曲子好不好与演奏好不好，绝对有客观标准。既然有标准，那就可以分析，透过分析来帮助我们达成好的演出。我们听以前大钢琴家的演奏，能够分辨出他们的演奏特质；如果我们分析其演奏，将所得输入计算机，应该也能得到类似的演奏，就像我们可以借由分析名家画作而画出类似作品一样。

焦：可否具体介绍您的分析方法？

横山：对于任何作品，我先演奏，听弹出来的成果如何，然后用头脑仔细思考乐曲，最后再想如何以钢琴落实我的想法。就像我教学生必须先听学生弹，再思考其演奏的问题，钢琴音乐既然是可听的，那演奏分析起来不外乎是音量、时值、右踏瓣和左踏瓣的使用。踏瓣有非常多层次，不只是右踏瓣有许多收放手法，左踏瓣也是。钢琴家的头脑要像超级计算机，演奏时不停计算。变项虽然只有四项，实际演奏时却无法完全掌控，还是得依赖本能与感觉，这也形成音乐的妙处。不过能以分析之脑来审视演奏，好像永远有一个人站在旁边听自己弹琴，这还是很受用。

焦：以这四个变项来说，您怎么看音色控制呢？

横山：以最基本的，明亮或厚实的声音来说，钢琴家的确可以创造出这种区别，但就钢琴的物理原理而言，只弹一个音，没有前后的音，这还能有区别吗？结合前述四个变项，可以在一连串的音中创造音色变化。比方说如果低音音量较大，乐曲节奏较和缓，那右手的声音听起来就会较沉重；低音音量较小，节奏较尖锐，那声音听起来就会比较亮。

焦：但照您这样说，触键本身并不重要？

横山：触键是琴槌击打琴弦的时间控制。击键快速则音量大，反之音量小，如果音量都一样，那触键本身造成的音色变化非常有限，是加上踏瓣与其他声音的关系后才显出音色的不同。让我再强调一次：如果不用踏瓣，只弹一个音，我弹或是你弹，或一只猫来弹，只要音量一样，听起来并不会有什么分别。钢琴家要计算所有变项，但演奏是要呈现算不出来的东西，为听众创造幻象。

焦：但像霍洛维兹那样，能弹出色彩变化极其丰富的声音，同样是一个弱音，他的听起来就一定和我的在质感上有很大差异。

横山：这就是他创造出来的幻象。你听到的弱音不见得真是弱音，是在一连串的音之中，他让你听起来是弱音而已。

焦：那您如何分析弹性速度？

横山：弹性速度是一段旋律开始与结束之间的调配。但要讨论弹性速度不能只看旋律，还要看节奏、音量、和声等的关系。比方说在和声一级到四级的发展阶段，如果乐曲此处音量小，演奏速度就必须快一些以加强音乐的发展性。这也和音乐语汇有关。比方说旋律下行时，日本民歌里会有速度变快或增强音量的表现方式，但在西方古典音乐的和声语言里听起来就不对，需要特别注意。

焦：除了以这四个变项解析，您如何衡量钢琴演奏技巧的好坏？

横山：最好的演奏技巧应该能放松并运用自然重力，演奏时和音乐一起呼吸，手指移动经过仔细思考，以最经济的运动达到效果。许多学生弹琴像是和钢琴斗争，非常吃力又没有效果，声音更僵硬难听，这就绝不能说是好的技巧。

焦：您从事教学已经很多年，这是您的兴趣吗？

横山：这也和我喜欢分析有关。当我看到有人卡在某个问题，我就会想要找出原因并且帮忙解决，特别是思考出如何以他们能理解的方式来解决问题。这对我的思考也很有帮助，即使我不曾遇到类似的问题。但教学对我而言，让受教者变得更好只是目的之一，毕竟有些事能教有些不能，更重要的是我希望日本的音乐环境能更好。

焦：日本音乐界有什么问题呢？我以为古典音乐在日本已经非常普及了。

横山：但还是不够，而且需要更好的教育。在二战前，古典音乐比较属于某一阶层的专属，后来随经济发展才愈来愈普及。现今日本人尊敬古典音乐，但普遍认为它高深困难，是社会里一小部分专家才能欣赏的艺术。我认为古典音乐属于世界且必须扎根于社会。它当然不是只有某个阶级的人才能欣赏，我们一定要拓宽它的大门，让所有人都能接触并有机会学习。但拓宽大门并不意味要降低水平，人人有机会学并不表示人人都能毕业，我们还是要致力于它的深刻与精彩，而不是让古典音乐的旋律到处可闻就好。就像现在很多所谓的跨界音乐，水平并不高，从这样的作品真能认识古典音乐的价值吗？总而言之，教育仍然是关键。

焦：现在日本的音乐专业领域如何呢？

横山：和其他领域一样，音乐界若要活络发展，就必须有明星，而这明星必须有资格成为下一代的榜样。只是音乐家要忙于演奏艺术已经很辛苦，若还要从事教育与社会工作，那实在分身乏术。许多大学音乐系老师一周五天在教学，加上系务，根本没时间精进技艺。泡沫经济破灭后演出机会大量减少，许多本来很有演奏能力的人也开始寻找教职，找到后演奏就开始退化。愈是退化，就愈害怕学生流失，抓学生抓得愈紧，导致学生也很困惑。有才能的人其实会自己找到出路，老师怎样都没差，但很多人还是需要好老师。如果学校里充满大量欠缺演奏能力的人在教人如何演奏，这实在不是好现象。

焦：以我几次现场聆听钢琴比赛的经验，我发现我颇能辨认出日本参赛者。即使他们也都不同，但多少仍呈现了某种“日本风格”—声音很干净，但缺乏歌唱性的风格。有人认为这是日文的语言特性所致，您的看法呢？

横山：就一般情况而言，的确是有声音弹得很干，表情听起来也平板，和声感不够，没有立体感的现象。我觉得这不见得来自语言，而是环境。和欧美相比，日本城市的居住空间很小，学生都在很狭窄、没有什么声响空间的房间拼命练琴，结果就变成这样。

焦：除了教学，您也做了很多和社会互动的工作，像是担任广播节目主持人，甚至开设意大利餐厅。

横山：因为我必须思考古典音乐和社会的关系。教钢琴和教育听众都很重要，要培养下一代的音乐爱好者。我的意大利餐厅固然反映我对美食与美酒的兴趣，我也在餐厅里每月办解说演奏会来推广古典音乐。

虽然这很花时间心力，但我相信未来一定会看到成果。也是这个原因我又开始作曲，透过创作和听众对话。

焦：就作曲的观点来看，您怎么看未来的古典音乐创作，担心过古典音乐的未来吗？

横山：目前古典音乐的主流曲目，在18世纪中期至20世纪中期这两百年的作品。之所以如此，在于20世纪中期以后作曲开始往技术层面倾斜，但不见得持续反映人性情感，形成一种失根的作曲。时至今日，我想我们已穷尽了作曲的所有技法，现在能做的就是模仿之前用的技法，但让人听起来舒服，或是不舒服，或是发展新的音阶，或是非常民俗。我认为第一种最可行。或者我们可以在古典音乐演出中增加视觉素材。我知道现在有很多这种尝试。我对此不感兴趣，但我想这的确增加了沟通的方式，虽然有时也干扰了音乐。但无论如何，有多少人在从事古典音乐，古典音乐就有多少种可能。我不相信古典音乐会消失，因为这是无可取代的艺术与艺术形式，希望我们能够持续发扬它的深刻与美丽。

焦：您演奏西方作品时，是否意识到自己是以日本或亚洲音乐家的身份在诠释？

横山：从演奏中有时可以感觉到钢琴家的背景，比方说米凯兰杰利真的给我意大利的感觉，席夫听起来也有匈牙利背景，但我不觉得自己非常日本。这可能和成长环境有关。日本的古典音乐学习虽然只有一百多年，在我出生时已颇为兴盛。当我在法国学习，或之后去其他国家，除了语言，我并没有感觉日本和这些欧洲国家有太大不同。我又一直住在东京，而现代化大城市其实大同小异。我在充满古典音乐的环境中长大，贝多芬、肖邦、柴科夫斯基像是我的母语，我对雅乐、歌舞伎或演歌等反而觉得很有距离，对它们的认识大概不比外国人要多。不过这也是个性使然，因为以前家母有时会弹披头士或美国乡村歌曲，我听了也不喜欢，就是爱古典音乐。

焦：但日本也有非常优秀的美学，而且能把西方事物以日本美学转变成另一种风格。以威士忌而言，日本从苏格兰学习传统做法，但又发展出自己的品味。日本各名厂的威士忌当然也不同，但基本上仍属于同一脉络，是苏格兰威士忌的延伸，和美国、加拿大、爱尔兰等地相比就有明显不同。生活在台湾的我对日本风格的法式甜点非常熟悉，甚至较法国的法式甜点更为喜爱。如此例子会不会也可以是日本钢琴家诠释西方音乐的手法？大和民族强调准确与细腻，可否在古典音乐诠释中形成一种好的美学？

横山：许多法国钢琴家弹贝多芬和舒曼不为德国钢琴家所喜，但我听了仍然很喜欢；倒是德国钢琴家弹的德彪西，我多半难以接受。这中间的差异与其说是国籍、语言或传统，不如说是敏感度。就像昔日俄国、苏联与现今俄国，这三个时期的俄国钢琴家其实都弹得不同，但若论及俄国音乐诠释，就必须展现深刻的浪漫感，不能舍弃这最重要的关键。钢琴家若没有这种敏感度，那无论来自哪一时期，都不能诠释好俄国作品。就这一点来看，日本人也是敏感度很高的民族，现在也是文化交流频仍的时代，大家乐于接受融合美学。比方说日本的清汤可做得非常繁复细腻，展现最敏感的饮食美学。现在欧洲人也知道清汤的功夫与日本料理之美，开始在他们的烹饪技术里参考日本的做法。饮食如此，音乐为何不可？面对俄罗斯和德国作品，我能以日本人的身份来弹，在不失作品原有风格的前提下注入我们文化中细腻精确的美学。当然搭配也很重要。清汤配烤肉大概不太合适，但烤肉的酱汁或许可以和清汤调配出新的味觉刺激。如果要用饮食来比喻，我希望自己能是最好、最高级、最美丽的日本料理。

焦：最后想请教您对未来的计划。

横山：我年轻的时候努力扩展曲目，几乎弹了所有我想弹的作品，现在我要逐渐专注在我自己最有心得的作品上，虽然还是会学习新曲。贝多芬和肖邦仍会是我的曲目核心，但对于之前弹得比较少的巴赫、莫扎特、舒伯特、舒曼，未来我会补强扩大。我会持续演奏俄国作品，但法国曲目是我心底最珍视、最宝贵的一块，未来会更加探索。我维持一年录一张CD的计划，而2020年贝多芬诞生250周年就要到了，我也会做好准备。在演奏之外，日本的音乐文化发展依旧是我关切的议题，希望未来能够更好。

刘孟捷

Meng-Chieh Liu, 1971—



1971年出生于高雄，刘孟捷师事李金里、宋允鹏老师，14岁进入柯蒂斯音乐学院和博列特等名家学习，毕业前夕代替钢琴名家瓦兹上场演奏，惊艳全场，一炮而红，并受邀在母校任教。正当演奏事业起步之际，突然罹患危及性命的罕见血管炎，全身瘫痪并被医生预期“完全不可能再弹琴”。凭着坚强意志力和对音乐的热爱，刘孟捷历经苦心练习，终于成功重返音乐舞台，2002年更获费城音乐基金会事业成长奖和艾维里·

费舍尔职业大奖（Avery Fisher Career Grant）。他曲目宽广，对室内乐也相当热衷，目前为新英格兰音乐学院专任钢琴教授，持续在世界各地演出。

关键字：宋允鹏 亚太钢琴大赛 博列特 突破技巧瓶颈 人体解剖学和钢琴构造学 美声唱法 舒伯特 勃拉姆斯（作品、技巧、诠释）钢琴与民族音乐 巴伯 亚洲人学习古典音乐 文化根底

访谈时间、地点：2014年1月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：可否谈谈您学习音乐的开始？

刘孟捷（以下简称“刘”）：我们家的情况很特别。家父家母都是师专毕业。家母主修钢琴，却在大专阶段才学，以期未来教国小学生。我小时候最早的印象，就包括许多孩子到我们家学钢琴。家父主修地理，但以体育成就闻名，是非常出名的篮球教练，当选过台湾十大杰出青年。他们对音乐与音乐家的生活不算了解，本来也不想让我接触音乐，是发现我会自己爬上钢琴摸索旋律，对音乐也很有兴趣，才栽培我往音乐发展。他们常说我小时候有两件喜欢的事，一是水族馆，二是听音乐。只要经过唱片行，我就赖着不走，甚至趴在地上。不过等我真正开始学琴，我已经6岁了。

焦：6岁开始也不算晚啊！您那时弹什么曲子？

刘：我学得很快，不久就弹《小奏鸣曲集》，参加比赛后不久也开始得第一名，而这完全在我父母的意料之外。我读高雄盐埕国小第一届音乐班，我的启蒙老师李金里先生当然给过他们一些建议，但他们还是没概念。现在回想起来，我真的觉得我父母很伟大。他们喜欢音乐，但对孩子的未来没有任何心机，不曾要孩子去弥补自己错过的机会，就是纯粹支持而没有一丝压迫。

焦：后来您国一到台北念师大附中音乐班，和宋允鹏老师学习。

刘：那是附中国中部第一届音乐班。李老师建议我一定要去台北，至少比较有音乐环境，也推荐我和宋老师学。宋老师很爱舒曼和李斯特，也给我弹很多他们的作品，包括舒曼《彩叶集》（*Bunte Blätter*, Op. 99）这类晚期作品。我和他学的第一年就弹了李斯特《奥伯曼山谷》。现在想想这是很不寻常的选曲，但我练得相当投入。

焦：而您在国二弹了李斯特《但丁奏鸣曲》，还以此得到亚太钢琴

大赛（Asia Pacific Piano Competition）冠军，那是什么样的比赛？

刘：那是给青少年的比赛，好几个国家和地区的钢琴协会集合在一起，每地先各自选拔选手，然后抽签决定决赛地点。那年选在台湾，还在高雄办，共有十六位参赛者。其实我国一已经得到出国资格，也考上柯蒂斯，本来没有要参加比赛，但后来还是去了。

焦：您在柯蒂斯成为博列特的学生，可否谈谈这位大师？

刘：我只和他学了一年，他就退休了。后来我和苏可洛夫夫人、法兰克还有霍尔绍夫斯基学习。那时博列特非常有名。他在那个年纪，还能以源源不绝的热情和精力演奏。他教琴说得不多，但我从听他的录音和观察他演奏学到很多：博列特动作不大，可是坐在那边就是有种气质，有难以言喻的魅力与磁场，让我知道“钢琴演奏家”是什么概念。他的录音虽然不错，但实在抓不到他现场弹出来的声音—我觉得直到现在，录音技术都无法处理这种高度复杂精致的触键手法与发音方式。

焦：可否说说您印象最深的博列特演奏？

刘：他退休后还是很关心学生，在忙碌行程中仍会一年回学校一两次，听以前学生的演奏，然后为大家开独奏会。我印象最深的就是一场“全叙事曲音乐会”，弹了格里格、勃拉姆斯《四首叙事曲》、李斯特第二号和肖邦四首。那场票全部卖完，我们学生得坐到台上听，而我就在他正后方，得以仔细感受他的专注与触键。他的演奏既给人触电的刺激感，又极其温暖，好像有人柔和地抱着你。这两种感觉理论上互相抵触，但博列特就是能将它们奇妙地融合为一。他人非常绅士，个性谦逊，弹琴几乎没有暴力的敲击，这影响我很深。是啊，有话为什么不能好好说，一定要用暴力的方式表现呢？他的曲目设计也启发我很多。博列特常用一些冷门作品表达情感与思考，像是马克斯（Joseph Marx，1882—1964）的钢琴协奏曲。即使曲目是主流作品，他的编排方式也多半不同，一如那场“全叙事曲音乐会”。

焦：如果博列特的现场和录音差距可以这么大，您建议我们听他哪些唱片呢？

刘：博列特很晚才受唱片公司青睐，这有点可惜，但终究是好事。即使唱片不能和现场比，他的录音还是呈现了深刻且独特的浪漫主义美学。大家都说他的李斯特很出名，但我倒是很建议大家听他的冷门曲目及弗兰克专辑，那真是展现他的伟大艺术。

焦：您还听过哪些印象特别深的演奏？

刘：我13岁刚到美国就听过阿劳，非常感动。15岁听布朗宁弹巴伯《钢琴协奏曲》也深受震撼，原来有人能把这曲弹成这样。拉罗查有不可思议的声音，心和音乐都很了不起，演奏有强大的魅力。即使是贝多芬《第二钢琴协奏曲》，被她一弹就兴味盎然。有些演奏家我则是透过录音认识，奥格东和布洛克（Michel Block，1937—2003），后者真是一号神秘人物啊！

焦：除了忙碌的演奏活动，您现在也于新英格兰音乐学院与柯蒂斯音乐学院任教，在演奏技巧上尤其有心得，给予非常多年轻钢琴家技术指导，可否谈谈这方面的心得？比方说一般而言，演奏者通常在何时会遇到技巧瓶颈，又该如何突破？

刘：从小学乐器的孩子若热爱音乐，也不害怕表达，那可以很自然地呈现音乐，无须知道任何关于技巧的专业诀窍，就能凭身体本能演奏。但成长到十四五岁，这个状态就会改变，很可能会遇到瓶颈。就像从小接受训练的体操选手，成长到此时会发现身体变得和以前不同，柔软度与灵活度慢慢下降。面对新的“肢体环境”，必须知道如何适应，方能走过关卡。有人天生有此禀赋，很容易调适，有些人则没有。老师要做的，就是帮助学生进入下一个阶段，这样才可能成为钢琴演奏家。不过教学有种吊诡，就是对于真正有天赋的孩子，你也不能太去限制他们要做什么，他们会发展，找出自己的路。反过来说，这也表示你说再多，他们也不见得会听你的。他们会吸收你的话，但何时真正转化成可用的养分，那真是不一定，但不能强求。一来这时期的孩子通常叛逆，二来在培养艺术人格的过程中可能也很彷徨不安，强求反而可能加重这种不安。

焦：您对技巧的定义是什么？

刘：技巧是一种哲学，让身体和世界以自然和谐的运用方式合而为一。就像地心引力那样，这不是任何人的发明，本来就在那里，只是你要把它找出来。我总是和学生说，知道你要什么，然后以对你身体最有效率的方式达到它，这就是技巧。如果演奏者技巧有问题，无论是看外在或是听声音，通常都可感觉得出来。

焦：具体而言，您教给学生什么？

刘：人体解剖学和钢琴构造学。学生要真正理解身体的运用法则，也要知道钢琴构造，这样无论技巧出现什么问题，都能透过一定的练习

方式解决。但最重要的是自己必须思考，要知道自己欠缺什么。毕竟身体一直在变，就算青春期能幸运度过成长关卡，到30岁还会面临关卡，45岁到50岁也会再遇到。一些演奏家之所以年轻时弹得很好，之后却愈来愈僵硬，甚至大幅退化，原因也是如此。解决的方式不是时时找老师，而是掌握基本原理，自己思考实际应用，才能解决各种不同问题。

焦：不过我们也常看到一些很特别的演奏手法，声音和动作甚至对不上，您怎么解释这点？

刘：动作和声音一般而言是相连的，演奏音阶、琶音、三度、八度、双音等，都有一定的方式。但如果练到某一境界，已经牢牢记住想要的声音与其达到的内在规律，外在形式就不重要了。形式只是用来达到某程度的艺术的工具，如果你能超越形式，那当然不必拘泥。就像学芭蕾的时候必然讲求形式，但练到最后，无论是舞者或编舞家，都可以超越形式。这种熟悉形式而技巧性的逾矩，往往能产生艺术上的爆发力，勋伯格《古雷之歌》就是这样。虽然是浪漫派风格，但他用了那么不寻常的音程，果然成为千古名作。

焦：所以像霍洛维兹那样的弹琴方式，根本学不来。

刘：他像是练到炉火纯青的气功师，好像随便比画一下都可以，实际上是外在形式对他已经完全不重要。扁平的手指大概是对他舒服的姿势，但如果你照他那样的手指去弹，根本不可能弹出他的声音。当然他的钢琴也有所调整，构造和一般的琴不同，两者相辅相成，才能方便让他用极不寻常的姿势弹出那么奇妙的声音。我有幸听过他两次，包括在大都会歌剧院的那场。我坐最上层的位子，每个音却都一清二楚，全场都被他的琴音紧紧抓住，真是永生难忘的经验。

焦：您对技巧这样有研究，算是三折肱而成良医，和病后复建的经验有关吗？

刘：我在生病前就开始思考技巧了。这要感谢宋老师灌输给我的观念，不能只埋头苦干，要客观审视自己。我到柯蒂斯的时候对自己满有期许，想成就一番事业。不是说要在18岁以前学好技巧吗？因此我一直很在意，时时想进步的方法。有次我弹肖邦第三号《叙事曲》，朋友都赞美，我却觉得很差。不知为何，我第一次在音乐会完走回琴房，也不是为了心安，就是想把它再弹一次。我发现这次真的比较好，但为什么？有次我和朋友偷喝啤酒，之后练琴也比较好，为什么？我一直问自己为什么，一直试验各种方法。我有两次因为找到一种新模式，于是停

下所有练的曲子，从最基本的哈农练习曲和巴赫《二声部创意曲》开始练，重新适应一套技巧模式。这些经验让我体会到更多技巧的运作道理，而且和以往学过的可以联结，只是现在知其然也知其所以然，不是只傻傻地练。

焦：所谓发现一套新模式，您是从其他钢琴家身上看到的吗？

刘：我对钢琴技巧的很多想法，包括正确的发音方式，其实是从声乐老师那边学来的。当你把美声唱法（Bel canto）的概念运用到钢琴上—以最自然、最不压迫的方式，从身体找出最佳协调组合歌唱—就会发现这其实不难，也是很健全的方法。当你以最自然放松的方式演奏，你会保有最丰富、最有磁性的音色。这一套理解身体的方式，也可用到其他乐器。有不少小提琴家，甚至木管演奏家和我学，最后也有很好的成果，即使我完全不会他们的乐器。

焦：但无论如何，在大病之后，您必须再次找新方法演奏。

刘：我现在教学最大的吊诡之处，就是我教的方法和我自己弹的，其实相当不一样。我病后整个身体变了，怪到连看过我的所有中医，都说从未见过如此离奇的脉象，当然也就无法用以前的方式弹琴。所以我示范时多用左手，至少它看起来比我右手要正常。但幸运的是我之前练得够久够勤，脑中还记得以前的声音，可以寻找新方法再把它弹出来。所以对我而言，这场病是超越技巧的磨炼，也是上天对我的考验，考验我对音乐是否真能付出，也考验我对自己的理解。

焦：您复出的具体过程是如何？

刘：我1995年开始生病，隔年进医院六个月，出院后一个月又回到医院，再出来是1997年6月，马上就想要弹琴，极其痛苦缓慢地开始练。我的右手特别严重，被烂皮粘黏，只能用第一、第四、第五指弹。我练了四个月后开刀把烂皮切除，开始用五个手指练，练到1998年第1月可以弹一些德彪西，但4月就能弹巴伯奏鸣曲和拉威尔左手钢琴协奏曲等。10月我在柯蒂斯开了复出独奏会，继续练到2000年，能弹舒曼《幻想曲》和拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》等新曲子，这下子我才觉得对自己状况比较有把握，算是熟悉现在的身体。于是我再开刀，把钢钉打入右手手指，让它固定。亲朋好友看到我这样，都于心不忍，叫我别这么急，可是我的个性就是不想被击倒，想争一口气。

焦：您以不可思议的毅力回到舞台，非常令人敬佩。不过请容我说

实话，我觉得您这段时间的演奏虽然光彩夺目，但似乎太外炫。

刘：我同意你说的。那段时间我其实也很苦，真的就是想证明我还活着、还能弹，手还是可以动得很快、能征服难曲子。这样弹了好一阵子，我知道这不是我要的，不是我心里的声音。我身边有些很好的朋友，就像你刚才说的，以前他们也说："孟捷，你弹得很好，但我听不到你的心。"听到这种评语，说高兴当然不可能，但我也没有排斥，觉得朋友就该挺我，而是去想为何他们会说这样的话。我彻底反省了一番：以前我像盒子里的老鼠，循着奶酪的味道在迷宫里走，只要能吃到奶酪就好。但现在我告诉自己，就算走出迷宫、找到奶酪，如果这奶酪不够好，那也不值得吃。以前我会在乎技术展现，但现在要弹，就只在乎艺术品质，必须是从心里发出来的音乐。

焦：于是您决定演奏舒伯特全部的钢琴奏鸣曲。

刘：我16岁已经弹完德彪西和拉威尔的多数作品，以为自己会成为法国音乐专家，对贝多芬和舒伯特都没什么兴趣。但当我经历过这些再沉淀下来，我开始听到这些曲子和我说话，能体会这种音乐的好。舒伯特作品的素材组成很简单，不过是许多音阶与琶音，可是这些音阶与琶音怎么来又怎么去，如何专注在相似材料，让它发展四十多分钟却使人不觉得沉闷，这真的一点都不简单。安德谢夫斯基是我的好朋友，我从他身上学到很多。他就是找出自己心声，也专注于自己心声的人。都说要炫技才能惊人，但他一点都不炫技，一样走出自己的路，有很好的演奏事业。他弹《迪亚贝里变奏曲》，超过六十分钟的演奏，完全没有任何专注力的破口，这是怎么办到的？我回到东方思想，像打禅一样自我训练。我花了很长时间才真正认识自己的心，听到自己真正的声音。现在回头看，过程很痛苦，但最后发现这苦里其实有祝福。不能说苦尽甘来，但苦中确实有甜，有让我深深感恩的一面。

焦：在舒伯特之后，您又专注于勃拉姆斯钢琴作品全集，可否也谈谈这个转折？

刘：舒伯特有时候很缺爱，极其渴望被爱。那形成一种心情，有时也是一种态度，然而勃拉姆斯给的却是无条件、毫无保留的爱。我需要透过舒伯特诉说心声，但也不想无法自拔，需要勃拉姆斯将我带出来。我每次演奏他，都觉得沐浴在爱心的能量里，被他安慰并治愈了。我和勃拉姆斯的缘结得很早，很小就弹过他不少深刻且困难的室内乐，能体会他的高深，在心里埋下种子。我在出院后重新练习技巧的那段时间，我很快就想到他的《六首钢琴作品》（Op. 118）。勃拉姆斯把他对人

生和爱情的失落全都写在里面，而经历了这一切的我，突然明白了那种失落，觉得可以透过它来说我自己的话。就这样从《六首钢琴作品》开始，我愈弹愈多勃拉姆斯，也愈来愈确定这也是能讲出我心声的作曲家。他的作品里有那么多纠结的情感，无法用字面解释，这都和我的内在共鸣。随着对他的了解愈来愈多，我也必须说，这是一位人格高尚、令我敬佩尊重的作曲家。钻研他的作品，我在各方面都获得很多。

焦：您怎么看勃拉姆斯为钢琴曲命名的方式？那些称呼真的有意义吗？

刘：这很模棱两可，但还是能找出一个方向。每位作曲家都在找自己的代表字，找独一无二的表达。肖邦就是重新定义曲类的大师，想到他就会想到“夜曲”“叙事曲”“诙谐曲”这些被他写得完全不同于以往的曲类。勃拉姆斯也一样。他的“狂想曲”虽然充满幻想、音调活泼，但都极为严谨，丝毫不随便。显然他要告诉世界，他心里仍是古典与传统规范，能以最缜密的笔法来“狂想”。他的“叙事曲”无论是作品118-3还是作品119-4，都可追溯到最早的四首《叙事曲》。那像是孤独的维京人，在苍茫大海流浪，虽然怀念故乡，却仍有要为这个世界成就什么的豪情壮志。至于“间奏曲”，真的是勃拉姆斯的招牌。他用音乐来写诗，说自己最秘密的故事。

焦：勃拉姆斯作品常出现“大调开始但小调结束”的不寻常结尾法，而且都是在最后突然从大调转成小调，和肖邦从小调突然扭转成大调的收尾有异曲同工之妙。您怎样看如此音乐语汇？

刘：关于这点，肖邦和舒曼帮助我了解勃拉姆斯。他确实也受到肖邦和舒曼的影响，但乐曲写作极其严谨，听勃拉姆斯像是在听曲式学。因此演奏勃拉姆斯如演奏肖邦，如何找到情感流畅的讲述法就至为关键。像勃拉姆斯的变奏曲写得何其严格，而且都有长大恢宏的情感铺陈，每一变奏都是大整体的一块。演奏勃拉姆斯，无论是大格局的营造，或是小段落情感陡然翻转的效果，诠释者都必须想得清楚且找到有效的表现方式，这真的不容易。

焦：说到大格局，您怎么看他的三首钢琴奏鸣曲？这是他18岁到20岁之间的创作，而勃拉姆斯虽然日后为其他乐器写奏鸣曲，却再也没回到钢琴奏鸣曲。

刘：勃拉姆斯一直写到作品120的单簧管奏鸣曲，可见他不是不想写奏鸣曲。钢琴是他自己的乐器，他又弹得极好且别具心得。我觉得他

对钢琴有不同的期待，要用这个乐器呈现他的艺术进展，如何在很短的篇幅中说很多的话，还常常是悄悄话。这三首奏鸣曲展现了他年轻时期的企图心。我们可以听到贝多芬的影响，比方说第一号就可见《槌子钢琴奏鸣曲》的身影，但勃拉姆斯呈现的面貌很多元，对贝多芬不是单纯模仿，而是以尊敬的心寻找自己的路。这三首都和诗有关系，展现作曲家以音乐联系文学的用心。第三号是他见了舒曼后短短几个月内写成的，规模宏伟像是微型歌剧，就连贝多芬也没写过五乐章的钢琴奏鸣曲。此外，第三号在原来的草稿中，并没有后来在第五乐章出现的F—A—E主题，可见他头脑非常灵活，能快速构思，在在显示这是才华横溢，发展无可限量的作曲家。

焦：您怎么看第三号的第二乐章？每次听它，我都无法相信这竟然出自20岁的青年之手。但话说回来，每次听第三乐章，我虽可以感受到年轻人的冲劲，但也会想起如此情感其实一样出现在他的晚期作品，好像这人年轻时就老了，老年时又有永恒的青春。

刘：勃拉姆斯的早熟，只能说是一个谜。他出身困苦家庭，又必须早早社会化，却成熟得那么有深度，音乐里无论欢乐或孤独，总是充满了爱。这个第二乐章像是告诉我们，如何用最适当的方式去爱一个人，又如何妥切描述这样的爱。第一、第二号的第二乐章就没有这么好表现，有点曲折。深度的确在那里，但要如何将其释放出来，就是诠释者的任务，但我喜欢这样的挑战。

焦：那演奏技巧呢？勃拉姆斯写出不少钢琴曲目中数一数二的难曲，但有些技巧似乎不近常情，像《帕格尼尼主题变奏曲》第二册第十一变奏，手像两只螃蟹一样在琴键上奔跑，但那种音型除了勃拉姆斯在《51首钢琴练习》（51 Übungen）的第二十九曲以外，大概也不见于之前的作品—这种技巧真的实用吗？

刘：其实他的技巧都很合理、非常钢琴化。你说的这段之前虽然没人这样写，但如此技法可以套用到其他作品，练它绝不会白费功夫。勃拉姆斯的技巧练习是哲学上的概念：当你看到某些音型，根据以往所受的训练或直觉，通常会用某种弹法。但勃拉姆斯教你另一种乍看之下很奇怪，实际上却更好、更能解决问题的方法。比方说我们看到某右手连续琶音音型，当下一定是用固定指法去弹，右手拇指永远回到那和弦中固定的音。但勃拉姆斯常常不会这样做，逼你拇指得在不同的音上。这看起来很麻烦，但有他的道理，可以让你不会被传统框住，手的可及范围也变大。像作品119-4的《狂想曲》，若照乐曲的和声脉络，你无法

用传统弹法演奏里面的琶音音型，但换个方式就海阔天空。这和柴科夫斯基那种常只以作曲思考，导致很不钢琴化的写作不同，勃拉姆斯仍是对钢琴了解极深的作曲家。

焦：勃拉姆斯在音乐组织上也总是逼人去想。像您提到的《狂想曲》，第一主题可以用二去分也可以用三去分，也在训练演奏者要同时看不同分句，体会其中节奏设计的奥妙。

刘：正是如此，他用作品逼你去思考技巧与指法，也要你去想音乐与作曲的道理。一旦你能看透他的想法，就会知道如何练习，也会得到丰硕的收获。我比较有意见的反而是肖邦：肖邦当然懂钢琴，但他的技巧有时候是为了服务他的手。比方说作品10-1的《C大调练习曲》，他弹没有问题，别人来弹就像是表演特技。

焦：肖邦说练了这首练习曲，手会变得有弹性，他是以这曲帮助大家获得有弹性的手。

刘：这话不假，前提是必须掌握练习的方法，以正确概念演奏，否则等于是把自己的手硬放到肖邦的手里，砍了脚跟去穿灰姑娘的鞋。作品10-2的《a小调练习曲》如果不知方法硬练，大概得去看整骨师。

焦：那李斯特与拉赫玛尼诺夫呢，还有德彪西与拉威尔这一脉？

刘：李斯特的技巧体系很自然，让身体与钢琴共鸣。虽然曲子难，就技巧而言没有奇怪的地方，能适用到各种作品。拉赫玛尼诺夫有时需要大手，但他音符多的地方反而不需要，所以手小的人也可弹好。他的难点在于音型到处跑，手和脑子必须跟着跑才行。德彪西的技巧也很自然，到最晚期的《练习曲》也很合理，但他的难在于对声音的控制与要求。至于拉威尔，他知道什么难，还会故意测试演奏者的极限。《水妖》的右手音型当然不自然，当然难。有钢琴家弹给他听，他甚至说“其实你弹颤音就可以了”，表示这段音乐上的意思其实两者相同。但他毕竟是极高明的作曲家，完全知道其音乐和音响的效果。而且虽然拉威尔要求很刁钻的技巧，但不会要你做无意义的事。练他虽然辛苦，但总是值得。

焦：您的全集演奏会暂时画下句点，接下来的计划呢？

刘：经过这段“疯狂”挑战之后，我接下来暂且不会再做“作曲家全集”的演奏，而会广看各个作曲家。我弹的作品本来就算广，我也很好奇以我现在的视野，我会弹出什么样的音乐。我对肖邦和舒曼都很有热

情，或许到了该回到他们身上的时候了，但无论如何我会花更多心力演奏当代音乐。这个时代仍然有杰出作曲家，很多优秀作品大众却完全不知道。如何了解并彰显它们的价值，这是我们演奏家的责任了。此外我对钢琴与民族音乐的结合也很有兴趣。我近几年和北京的紫禁城民乐室内乐团合作，委托许多作曲家创作，为当代音乐找新的声音。我对民族音乐的兴趣不只是和当代有关，也可追溯到过去。比方说“匈牙利主题”或“吉普赛主题”，从李斯特、勃拉姆斯等19世纪作曲家，一直到巴托克与当代，看其中的发展、传承、误解与融合，实在很有意思。民族音乐很能表现作曲家的心声，我也从中得到共鸣，或许可以探索出不同的观点。

焦：您会演奏更多巴伯作品吗？您的巴伯钢琴协奏曲极为精湛，而我很期待您能录制此曲和他的钢琴奏鸣曲。

刘：我几乎弹了巴伯所有的钢琴作品，对他的感想有些复杂。他的《夜曲》很实验性，我很喜爱，《郊游》（*Excursions*）也是我常弹的杰作。其他作品也都有好想法，但衔接方式时有不够自然的问题。钢琴奏鸣曲非常精彩，把序列技法放到浪漫语汇中表现，不过隐然有种试图证明什么、过分用力的感觉。钢琴协奏曲当然也精彩，第一乐章中间却也有素材发展过于卖力，消耗过多而产生的疲乏感。指挥和钢琴家必须很紧凑并小心处理，才能让这段听起来不至机械化。《纪念》（*Souvenirs*）我弹过钢琴独奏版，还是觉得原本的四手联弹版比较好。不过无论如何，他是值得多被演奏的作曲家，很多歌曲堪称精彩绝伦，希望大家能多认识他。

焦：最后，可否谈谈您这些年来的教学心得，特别是亚洲人的古典音乐学习？

刘：这几年下来，尤其在接了新英格兰音乐学院的专任之后，我特别有些感触。现在能考进美国顶尖学院的钢琴学生，几乎都是中国人。若扩大到亚洲或亚裔学生，那比例更高得惊人。这不是说美国小孩不学古典音乐或钢琴演奏，而是他们在同一年龄而言，竞争力比不上中国孩子。很多人说中国人口众多，本来就会出人才，但我觉得不尽然如此。毕竟，教育与训练仍是关键。

焦：在台湾地区也能打非常好的底子，但容我冒着以偏概全的风险来说，我发现15岁到18岁这关键时期，台湾似乎就是不能给予好的学习环境。我们起点并不输人，拿到国际上也毫不逊色，为何走到后来却慢了甚至停了脚步？

刘：这不单是台湾地区的问题，而是亚洲整体的问题，我觉得关键是文化。即使在可谓全球化的今日，最深处的文化根底仍然不会因为网络和交通的便利而消失，而东西方确有不同之处。要成为好的音乐家，必须要有跨越文化，进而理解不同文化的能力，如此能力和人格培养又有极大关系。如果在人格发展的关键时期，就能接触截然不同的文化，体会截然不同的生活方式，这应该能够培养出良好的适应能力，而这终究会反映到音乐表现。否则最初可能只是一点点局限，但差之毫厘就谬以千里。我并不是说台湾地区的孩子一定要到海外学习，而是当我们知道症结为何之后，可以设法在台湾地区就给孩子这种能力，从根本解决问题。

焦：您说得甚是。台湾地区的社会愈来愈多元，但我们是否对不同文化、社群与族群都予以尊重？有没有将心比心的同理心？我们对社会上的不同角落，究竟了解多少？这些都可在日常生活实践，由小可以见大。

刘：不过我也要补充，在台湾学音乐，压力大诱惑也多，很难让人专心。这是另一个需要深思的问题。但还有一个严重问题，就是教育方式。东亚教育太讲求“正确答案”：考试都有正确且唯一的解答，学生只要背对答案就觉得自己会了。很多学生把音乐也想成这样，觉得我只要用什么速度弹到什么音，那就“得分”，殊不知这和演奏的道理无关，更与艺术无关。东亚文化有很多很精彩的内涵，但这种考试方式往往鼓励被动式学习，而非积极主动独立思考。说到底，音乐是文化，演奏者若只对音符有兴趣，却对音符背后的音乐没兴趣，那真没办法当音乐家，更不用说成为艺术家。

焦：您对台湾地区的学生有特别的期许吗？

刘：我来自台湾，自然希望台湾能够再出几位扬名世界的大演奏家。重点不见得是要扬名，毕竟这有运气的成分，但希望台湾的音乐家能有这样的实力，国际上能听得到台湾音乐家的声音。我们有能力，但必须积极，也要认清环境问题并兴利除弊。

基辛
Evgeny Kissin, 1971—



1971年10月10日出生于莫斯科，基辛6岁至格尼辛学校和康特女士学琴。12岁半在莫斯科一晚连演肖邦两首钢琴协奏曲，轰动乐坛。17岁与卡拉扬和柏林爱乐合作柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》，19岁与梅塔和纽约爱乐合作肖邦两首协奏曲，并于卡内基音乐厅举行独奏会，从此成为最具知名度的钢琴巨星。1997年他于伦敦逍遥音乐节举行其百年历史中首场钢琴独奏会，吸引六千多名观众，盛况空前，同年获颁俄国凯旋奖（Triumph Award），为该奖最年轻得主。基辛技巧精湛又努力不懈，世界各大音乐厅与乐团竞相邀请，为史上罕见的音乐奇才。

关键字：康特 家庭 俄国钢琴学派 技巧 吉列尔斯 肖邦两首钢琴协奏曲音乐会名声 苏联反犹主义 卡拉扬 柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》录音规划 肖邦 梅特纳 诗歌 音乐会评论 独奏会准备 曲目规划

访谈时间、地点：2005年5月，巴黎；2006年3月，台北；2010年3月，电邮

了有绝对音感，您11个月大就不停唱所有听到的旋律，两岁就能在钢琴上弹奏旋律与即兴演奏。我很好奇您的家人如何看待这样的才华？

基辛（以下简称“基”）：家母就是钢琴老师。家父是工程师，20多岁的时候也弹手风琴。虽是业余水平，但他对音乐也很熟悉与喜爱。他们原先没有想栽培我当音乐家，因为我姐姐也学钢琴，他们知道音乐实在是条辛苦的路。但当他们发现我的天分，自然就让我学音乐。

焦：不过既然有这样罕见的天分，为何您到6岁才开始学呢？现在很多孩子从三四岁就开始学琴了。

基：其实五六岁是一般俄国小孩开始学音乐的年纪，6岁开始并不算晚。在6岁前，我就是自得其乐地弹任何我听到的旋律，像是我姐姐的演奏、唱片、广播等。

焦：您进入格尼辛音乐学院后和康特女士学习，她也是您至今唯一的老师。她当时怎么看您这样的学生？

基：其实，一开始她颇犹豫，不知道要不要教我。因为我那时虽然不会看谱，也没受过训练，却已经能凭听力，在钢琴上弹出柴科夫斯基《胡桃夹子》、肖邦第三号《叙事曲》、李斯特第十二号《匈牙利狂想曲》等作品片段。她很惊奇，但也担心正规的学校教育会降低我对音乐的兴趣，毕竟很多练习相当枯燥。不过我母亲却说服她，说我总是对新事物感到兴趣，更何况这是音乐学习，于是康特女士便开始教我。

焦：这真是极具智慧的思考。

基：康特的确是非常有才华、有技巧，也很正直的老师，我所知的一切都来自于她。她把一生奉献给教学，虽然没有成家，但她永远说“我是许多孩子的妈妈”。这是真的，因为她待我们就像是一位母亲，总是关心学生的一切；不只是钢琴演奏和音乐学习，她更关心学生的人格发展与品行。

焦：我记得有次我们讨论到某钢琴家的演奏，您说您小时候对他的第一印象是“这人一定很坏！听听他那粗暴的音色！”现在我知道原因了。

基：康特女士永远对我说：“如果你是品行不端的人，你的音乐就会听得出来！”这点我永远谨记在心。不幸的是，在我出生与成长过程中所经历的社会制度，实际上普遍鼓励人发展劣性，而艺术家尤为显著——在这种环境下，为了要在生活或事业上成功，许多音乐家自甘沉沦于谎言和虚伪，贿赂上级，甚至为秘密警察工作。若想深入了解这些可怕的事实，大家可在阿什肯纳齐和维什涅夫斯卡娅（Galina

Vishnevskaya，1926—）的传记中见到种种详实描述。我很幸运，在我青少年时期，这一切正缓慢但注定地走向衰亡，我也因此得以避免受到许多屈辱，或是如许多前辈所被迫遭遇的，将灵魂卖给魔鬼的诱惑。

焦：康特女士现在还常给您演奏上的谘商建议吗？

基：是的。她当了我这么久的老师，比任何人都要了解我的艺术表现，也让她的建议独一无二且珍贵。

焦：令堂也是钢琴老师。在您的学习过程中，她是否也曾教导过您，或提供对诠释的建议？

基：就正式定义而言，家母没有教我钢琴，但她仍如一位良师般影响了我。每当我演奏一套新曲目给康特女士听，她总是请我母亲也来；当我弹完，康特女士的第一句话一定是：“艾米莉亚·雅若诺芙娃（Emilia Aronova），你的感觉如何呢？”她总是很看重家母的评论。当我为即将到来的音乐会选琴时，康特女士都会在音乐厅一角坐定，家母则到处走动，两相比较音响效果。但这些都是其次。真正重要的，是家母不但赋予我生命，更将她的一生奉献给我姐姐与我。这世上不会有任何人会像家母一样，为我和我的幸福着想。无论以任何标准而言，我都可以很客观地说，家母是我最好也最亲密的朋友，是我永远可以信任并倚靠的家人。

焦：开始学习时，康特女士如何引导您进入音乐世界？




两岁两个月大的基辛，在钢琴上玩柴科夫斯基的《胡桃夹子》（Photo credit: Evgeny Kissin）

基：我想你得去问她，哈哈，毕竟我只有她这一位老师，无从比较不同教法。我在学校的第一年过得非常轻松，课程对我而言相当简单，每天只需要练二十分钟而已。我第二年每天练将近一小时，其他时间我则随兴弹，把弹琴当成娱乐。到了四年级，我开始一天练四小时。在我的学习中，天分是自然发展，不是强迫压榨。康特女士的教法中有一点值得特别提出，就是她从不示范。她希望学生能独立思考，而非模仿。

焦：康特女士曾和谁学过呢？

基：她在中央音乐学校和克丝特娜（Tatiana Kestner）学，她是戈登维瑟的学生。二战时中央音乐学校撤到潘萨（Penza），她继续和学校中另一位老师波波薇琪学。最后在莫斯科音乐学院，她和夏兹克斯（Abram Shatzkes，1900—1961）学习，他是梅特纳的学生。

焦：所以您可说衔接上俄国学派的辉煌传统。您如何看以往的四大分支呢？

基：我不能给你很明确的答案。我知道我属于这个传统，也从小耳濡目染于这些名家的故事与观点，可能在潜移默化中受到影响，但这已经不是我的时代，我也未能亲炙他们的教导。另外，虽然这四人相当不同，试图一般化他们的教学则相当危险。就我所知，这四大名家都没有区隔彼此的意图。康特女士告诉我，涅高兹会建议他的学生去听芬伯格的巴赫演奏法和戈登维瑟的贝多芬诠释。那时这些都是公开课，任何学生都可以去听，包括非钢琴主修的学生，老师之间也没有孤立对方或自成门派的意图。

焦：离开俄国多年，您怎么看现在的俄国音乐教育？

基：音乐教育还是由国家支持，但现今能给的薪水实在可怜，导致老师必须另辟财源，许多学生和老师都无法专心于音乐，相当可惜。更遗憾的是俄罗斯不像捷克、匈牙利、波兰、立陶宛、拉脱维亚、爱沙尼亚等国，共产政体为民主制度和资本主义取代，反而成了贼治国家（cleptocracy）—贪腐、专制的贼盗统治了俄国。

焦：您拥有极为惊人的演奏技巧，可否谈谈这是如何发展的？

基：我从来不做技巧练习或特别手指训练，像是音阶练习等。我只是练我所弹的曲子，克服其中的技巧难点以符合音乐的要求。我一向把技巧视为实现音乐的工具，而我为实现音乐而奋斗。很多人觉得我有天分，却没看到为了实现心中的音乐，希望把每个音都弹到自己的理想，我是多么努力认真地练习。

焦：您那么有天分，还是勤于练习，情感表达也不曾显得疲倦。您如何达到内心感性抒发与日常练习间的平衡？

基：我不知道。我想我从未失去对音乐的热爱，无论我练习多少。我就是专心于音乐，专心做好我该做的事。

焦：您希望在演奏中呈现自己的个性与情感，还是希望能偏向理性

与解析？

基：我不这样看我的演奏。我是带出音乐中的美丽、丰富、深刻与伟大的特质，就音乐本身来思考、演奏。如果这音乐就是如此，我只是忠实呈现它而已。

焦：您以天才神童成名，到现在很多人对您的第一印象还是“天才神童”。

基：我已经习惯了。套句俄国人的说法，你也可以叫我“锅子”，只是别真的把我放到炉子里就好。但无论天分如何，我不变的是持续努力、追求进步。艺术真如逆水行舟，不进则退。除了努力，我没有第二条路可走。

焦：完成格尼辛的学业之后，您可曾想过到莫斯科音乐学院学习？

基：康特女士希望我能和吉列尔斯学习。从一位我们共同的朋友处，我知道吉列尔斯也很希望能够指导我。很遗憾，随着他的早逝，我只能梦想和他学习会是什么情况。不过当我自学校层级毕业时，我极为高兴地知道格尼辛学院授予康特女士教职，所以我可在更高层级的学院系统中继续和她学。这真是太好了！

焦：1984年3月，您在莫斯科柴科夫斯基大厅演奏肖邦两首钢琴协奏曲，可谓20世纪最惊人的传奇之一。这场音乐会是如何产生的？

基：德米丹柯也是康特的学生，和她学了12年，因此他从我小时候就知道我。我想是他和指挥契达年科建议这场音乐会的。

焦：您怎么准备这场演出呢？

基：我10岁和钢琴伴奏弹了第二号的第一乐章，一年后和管弦乐团合奏。我11岁和钢琴伴奏弹了第二号全曲作为我首次独奏会的曲目，然后我在列宁格勒弹了好几次第二号，也开始学第一号。在那场音乐会前一个月，我已经和乐团合奏过一次第一号全曲，所以剩下的挑战就是在同一晚连弹两首了。

焦：除了出色的技巧，在那场音乐会中，您的态度成熟而笃实，认真于音乐而非哗众取宠。

基：我必须很诚实地说，技巧从来不吸引我，让我感兴趣的是音乐。许多人或许把这场肖邦钢琴协奏曲之夜定位在技巧成就，但这完全

不是当时俄国听众的反应。大家讨论的，不是我的技巧成就，而是我在音乐上的表现。这也是为何从那时开始，俄国听众说我其实不是神童，而是早熟艺术家。就像我先前所说，我所有的技巧都是为了表现音乐，技巧不过是工具。

焦：除了个性，您的父母和老师也一定贡献许多在如此观念的建立，而非打着天才神童的口号剥削您成为赚钱工具。



基辛（右）与老师康特（左）和指挥契达年科（中）于肖邦协奏曲演奏会彩排（Photo credit: Evgeny Kissin）

基：以客观环境来说，在苏联体制下我不可能成为什么赚钱工具。当然，我在国外的演奏的确为政府赚了不少钱—就像其他音乐家，我在国外音乐会所得的百分之九十五到百分之九十八都得上缴给国家。就主观立场而言，如你所说，我的父母和老师从来没有让我招摇取巧。他们从未逼迫我演奏，甚至也不让我多演奏，严格控制我每年演奏会的数量，非常保护我的音乐和人格发展。举例来说，我11岁在学校举办首场独奏会之后，康特女士的一位老友到后台来恭贺她。她也是钢琴老师，先生是“作曲家之家”（House of Composers）的总监。她说：“啊！这男孩弹得真是太好了！我们应该让他在‘作曲家之家’表演才是！”康特女士却回答：“不，他还太小，他不应该演奏太多。”康特女士非常重视学生的发展，也很爱护学生。她从来不会把名利放在心上，这个例子正好说明她的态度。

焦：不过我怎么听说您后来还是到“作曲家之家”演出了？

基：哈哈，这说明康特女士也是从善如流，能听不同意见的人。就在这两位女士对话时，一位站在旁边的男士突然走向她们，“很抱歉打断你们的谈话，但我刚刚听到你们部分的谈话内容，所以请容许我莽撞地加入我的意见。我是医生。虽然不是小儿科医生，但确实是医生，所以我了解康特女士的顾虑。你的意见完全正确。一般而言，在基辛这般年纪的小孩，确实不该演奏过度。但你看！你的学生演奏完之后，没过几分钟，就热情而急切地冲回台上弹安可曲。我想如果没有让他丰富的情感得到出口，他会因此而窒息—这可比演奏太多还要危险！很明显，你很爱这个学生，所以我想你会知道让基辛多演奏、多和大众分享他的音乐，反而对他较为有利。”康特女士最后听从了这位医生的建议，所以我一个半月后在“作曲家之家”弹了同样的曲目。我父母和老师唯一不能保护我的，是我被指派要参加各种政府安排的庆典音乐会—在克里姆林宫还好，有时还得到国外，像是东柏林和贝尔格莱德。以官方立场，能被邀请到克里姆林宫演奏，真是最大的荣誉。但我的天呀，这些排练可浪费了我极多的时间和精力。我们那时住得离莫斯科中心颇远，搭地铁得花上一小时。那些音乐会每天要排练两次，我就得辛苦地来回奔波。排练之外，还得忍受高官在音乐会上说废话！

焦：小提琴家文格洛夫的母亲曾经告诉我，她当年在西伯利亚看您音乐会的电视转播，感动得掉泪，觉得是天使在演奏。经过这一连串的演出，特别是肖邦钢琴协奏曲之夜，您成为国际焦点，想要保持低调大概也不可能了。

基：其实我的名声仍是逐渐开展。苏联内的评论很好，但我们不知道外面世界的反应—这是当然。我们无从知道西方世界的消息，我们也是后来才知道大家都觉得这场音乐会很惊奇。不过，我的父母和老师仍是不改初衷。我可以举一个例子说明他们的态度。那场音乐会在我们学校春假前一天。我父母在音乐会结束后，立刻带我到莫斯科附近一个古老的小镇Zvenigorod度假。后来我才知道，他们正是不希望我留在莫斯科，在众人的掌声与赞美中迷失，特地让我远离这些干扰。我那时虽看了报纸评论，知道别人的好评，但也仅此而已。

焦：我必须向您的父母致敬，天下有太多家长需要和他们学习。然而虽然您和家人刻意低调，演奏轰动确是事实。在那苏联新一波反犹主义盛行的年代，如此盛名会不会招致妒忌？

基：我想以更具历史性的角度来讨论你的问题。在一个公开反犹的国家（即使没有正式许可反犹），每个犹太人都是受害者，直接或间接

地在这个环境中受苦。少数犹太人被苏联政府选中而给予许多特权（当然，他们得付出代价，就是得经常地公开支持国家政策和背叛犹太同胞），但他们也是受害者。在苏联，犹太人在教育和职业上受到极大歧视。举例而言，除了莫斯科大学的阿拉伯文研究和莫斯科学院（Moscow College）的军事翻译，苏联禁止希伯来文学习，犹太学生也根本不被允许进入这两处。不像其他族群能有自己的学校，苏联禁止犹太人成立学校以教授犹太文化与语言。在1940年末，所有意第绪语（Yiddish）学校都被关闭，至今都没有重新开放。只有在1970年代，美国通过著名的杰克逊—瓦尼克修正案（Jackson-Vanik amendment，1975年）后，苏联领导人勃列日涅夫（Leonid Brezhnev，1906—1982）认为开放些意第绪语剧院应该有助于苏联，才开放一些犹太剧院演出—在1940年末，意第绪语剧院都被关闭后，1960年代至1970年代初，仅有少数业余犹太剧场得以演出。即使如此，这些剧场还是经常受到官方阻挠。

就我个人而言，当我还是个孩子，日常生活中我经常遇到来自其他孩童的歧视，但那是生活层面无所不在的歧视，和我的名声无关。这在苏联是非常普遍的现象，我还不认识哪个生于苏联的犹太人，在成长过程中不曾受到反犹歧视的。但如我先前所说，那时苏联已步向衰亡，因此不像我父母或祖父母那一辈，以及之前无数的犹太同胞，我在青少年时期只经历过一次官方打压：1985年秋天，史毕瓦可夫（Vladimir Spivakov，1944—）想带我与他的莫斯科超技合奏团（Moscow Virtuosi）到匈牙利等地演出，遭到文化部副部长伊凡诺夫（Georgy Ivanov）极力反对。他并没有任何令人信服的理由，说什么我年纪太小，长途旅行对我不好，会伤害我健康之类的话。史毕瓦可夫觉得这是鬼扯，就举了我的朋友小提琴家列宾来反诘—列宾那时已经频繁地出国演奏，甚至还到过芬兰—一个资本主义国家演奏，即使芬兰在冷战中属于中立派。他年纪也很小，为何就可以到处旅行呢？不用说，伊凡诺夫根本不是关心我的健康，完全是冲着我的犹太人身份来阻扰我。所幸一山更比一山高，史毕瓦可夫和部长关系良好，这才绕过副部长，由最高指示批准巡演。不过那时戈尔巴乔夫已经上台，这种反犹情况也开始转变。几年后，就在苏联解体前不久，我们举家离开苏联。

焦：苏联的反犹主义究竟针对谁？是犹太人还是宗教信仰？

基：在西方，许多人认为反犹主义是宗教性质，因为他们视犹太人为宗教团体，反犹主义者是憎恨犹太教和其信仰者。然而犹太人也是一个种族，是远古希伯来人的后代。苏联既然宣称是无神论国家，宗教问

题理论上不应该存在。因此，反犹主义完全是针对族群与血缘，和纳粹相同，是种族主义。有个笑话是如此种族歧视的最好例子：在1960年代苏联与中国关系恶化后，成了“反动派”的中国人受到极力批判。有次一间工厂举办政治聚会后，一名工人对此议题念念不忘。当他离开工厂走路回家时，居然看到一个中国人！这下可好，他立即走上前，扯着那个人的领子，大声吼着：“你这他妈的死犹太！”



基辛13岁时与Moscow Virtuosi在列宁格勒排练莫扎特《第十二号钢琴协奏曲》（Photo credit: Evgeny Kissin）

焦：接下来请谈谈您到西方后的发展。我想，绝大多数人无法在19岁时肩负全家生计。然而当你们移居美国后，您却成为全家的经济支柱。当时您是否感受到压力，又如何面对生活挑战？

基：离开苏联时，我并没有感受到任何经济上的压力，只感到相当兴奋与好奇。我们只是离开苏联，并没有打算从此就在美国定居，也不知道最后会落脚何处，生活充满了各种可能与发现。很幸运，我的演奏事业一直很好，我也从来没为它担心。我从来就不是很有企图心的人，也完全不虚荣或想要表现什么。当我还是个孩子而懒于练习时，有次康特女士想要刺激我，她说：“如果你不好好练，大人就不会让你继续弹，只会让你去打鼓。”结果我回答她：“如果这样，那我会打得乱七八糟，让大人只好再让我弹琴！”

焦：您接下来的发展终是无人可挡，和卡拉扬在1988年新年音乐会的合作更是家喻户晓。可否谈谈你们的相遇？

基：我在1988年8月认识他。那时我在奥地利演出，负责巡演的经

纪人郭勒（Hans-Dieter Göhre）把我的录音寄给卡拉扬，他听了之后立刻希望和我见面。那天不只卡拉扬伉俪，DG唱片和一些重要人物也都跟着来了。我弹给他听之后，他深受感动，表示想和我合作。

焦：听说卡拉扬原来希望您演奏勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》，但最后您决定演奏柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》？

基：卡拉扬原先的确提出合作勃拉姆斯，但一个半月后我接到的正式邀请则改成柴科夫斯基。这都是他的决定。先是新年音乐会，两个半月后又在萨尔茨堡复活节音乐节演奏了一次。

焦：卡拉扬为此曲设定非常慢的速度。不只是和您的合作如此，之前他和魏森伯格（Alexis Weissenberg，1929—）的录音，第一乐章甚至更慢。他曾和您解释理由吗？

基：有的。他在排练前就和我沟通，说根据他读到的文献记录，柴科夫斯基在首演后抱怨钢琴家把此曲弹得“太快”。“而现在，”卡拉扬说，“每个人弹它都弹得太快而没有音乐了，我们可是要表现出音乐！”不过，我认为卡拉扬其实走到另一个极端，这多少也和他的年纪有点关系。

焦：所以您最后也同意他的速度了？

基：其实是互相妥协。你听到的录音，已经比我们第一次排练要快很多了！我虽然尊重卡拉扬的意见，但也的确让他做了些改变，让音乐更生动些。

焦：很可惜，我们不能听到你们合作的勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》。

基：我和他认识不到一年，他就过世了，萨尔茨堡对我而言也永远和卡拉扬连在一起。我第一次去萨尔茨堡，见到卡拉扬；第二次，我们合作；第三次，则是在他的纪念音乐会上演奏，我也亲自到他墓前致意。萨尔茨堡变得很快。卡拉扬在世时，整个城市都是他的照片，每个角落都是。萨尔茨堡完全是卡拉扬和莫扎特之城。卡拉扬过世不到一个月，他的照片都不见了，只剩莫扎特。这样的转变实在太夸张，对我的冲击实在很大！还记得我们初次相遇时，卡拉扬戴着深色眼镜，静静坐在后面听我弹。当我弹完肖邦《幻想曲》，我看了看他，发现他竟摘下眼镜，掏出手帕拭泪。对我而言，他是慈祥长者与伟大音乐家。那场柴科夫斯基音乐会，若是换了别人，那种速度根本不能忍受，但卡拉扬就

是能在如此速度中注入强大的音乐力量和个人特质，让那诠释不只令人信服，也精湛、清新与独特。就像泰密卡诺夫（Yuri Temirkanov，1938—）所言，“为美丽古画除去尘埃”。事实上，能够用那种速度演奏，真的需要非常强大的定见与能力。桑德林（Kurt Sanderling，1912—2011）有次告诉我，我和卡拉扬合作的柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》，是唯一被演奏得如他所愿的演奏。他还唱了两段第一乐章片段给我听，说明卡拉扬所用慢速度的道理。我非常感谢命运让我和卡拉扬相会、相识与合作。

焦：您在西方世界打响名声后，也开始发行录音。您怎么决定您的录音曲目？

基：我现在的做法是把我在音乐会中弹过十数次、认为诠释和技巧都达到符合理想水平的演奏，带进录音室录音。我从不签专属合约，不让自己被合约绑住。录不录音，完全看我对自己的演奏是否满意。我不会为了商业理由，配合音乐会录音。我之前和EMI合作一系列协奏曲录音，因为那都是我喜欢的指挥大师。比方说，我和柯林·戴维斯爵士非常投契。他对舒曼《a小调钢琴协奏曲》所用的速度，完全就是我想要的。

焦：您觉得录音室作品是您最好的演出吗？

基：不。我想现场录音永远比录音室录音要好。当然，在现场听最好。我最近整理出一批我满意的现场录音，大概十几张CD的内容，交给DG选择，看他们要发行多少。

焦：其中会有和莱文（James Levine，1943—）与波士顿交响合作的勃拉姆斯两首钢琴协奏曲吗？那真是精湛的演奏啊！

基：我也很喜爱这两场演出。本来EMI要发行，到了最后一刻，波士顿交响却说要自己出版，结果还是没出。现在就看DG的意愿了。我最近演奏很多室内乐，和爱默生四重奏和科佩曼四重奏（KopelmanQuartet）频繁合作。DG录下了我和爱默生四重奏的卡内基音乐会，请大家拭目以待。

焦：从您的录音中，我能说您似乎特别喜爱肖邦和舒伯特吗？

基：我想肖邦是一直常在我心的作曲家，从小就是如此。我以肖邦协奏曲“成名”，对他更有一份特殊的感情。以钢琴技巧的发展而言，肖邦可说是革命性的作曲家。他要求手指做极为灵活柔软的表现，深深影

响了之后的钢琴写作。我想这也是肖邦专注在钢琴音乐的原因，他知道自己该做什么，也有远见知道自己的成就。不然他大可照师长朋友的建议，写歌剧赚钱。我演奏不少舒伯特，不过舒曼录得更多。大致而言，我对浪漫派的作曲家比较喜爱，但我的兴趣绝不止于浪漫派，贝多芬和普罗科菲耶夫都是我相当重要的曲目。

焦：现在俄国钢琴家多半以俄国曲目为主力，但您的曲目始终以西欧浪漫派为本，未来有可能演奏更多俄国曲目吗？

基：我一直都在弹俄国曲目，俄国作曲家不会在我的演奏中缺席。我倒不觉得我刻意偏向西欧浪漫派；这只是反映了音乐历史事实。俄国的音乐发展本来就晚于西欧，到19世纪才出现真正高水平的作品。我演奏非俄国作品自然会比较多。

焦：您也演奏并录制梅特纳的《回忆奏鸣曲》（Sonata-Reminiscenza，Op.38-1），可否特别谈谈这位被忽略的作曲家与这首奏鸣曲？

基：近年来，人们对他的兴趣已经增加不少了。虽然他不如拉赫玛尼诺夫伟大，但也的确创造出美丽深刻的音乐世界，绝对值得大家欣赏与演奏。据梅特纳的侄子所言，在1920年代初，有次他们走在纽约第五大道，他问梅特纳最爱他哪首奏鸣曲，梅特纳便回答大概是《回忆奏鸣曲》。它写于1919年至1920年冬天，俄国革命内战之时。天气严寒、世局动荡，大家都因为变乱的时代而受苦。梅特纳和他的妻子躲在朋友的森林小屋之中，只能以马铃薯糊口。他每天削着马铃薯算日子，在如此艰苦情况下，写下《回忆奏鸣曲》，回忆那段消逝的时代、毁弃的帝国、被革命撕扯破碎的家园、对未来的茫然，以及恶劣生活中的真实情感。1920年1月一个寒冷的夜晚，他在朋友与妻子面前，在一架直立小钢琴上首次演奏它。

焦：康特女士一定很高兴您演奏这位“师祖”的作品。

基：她说梅特纳非常喜欢夏兹克斯的演奏，夏兹克斯也时常演奏梅特纳，颇具心得。她也和夏兹克斯学了这首，得到很多源自作曲家本人的心得。我们住在一起，我练琴时她总是在隔壁听，非常了解我的状况。她听了我的诠释，非常喜欢，并没有更动多少，只提醒此曲有许多抒情的主题，要我务必注意其中的差异和层次，彼此都要听起来不同。

焦：您也喜爱诗，还曾在舞台上朗诵。

基：就像我对作曲家的广泛兴趣，我也喜爱各式各样的诗歌与文学作品。我的朋友也都读诗。这也是我生活的一部分。作为莫斯科长大的孩子，我当然也爱剧场。我在伦敦住过很长一段时间；它和莫斯科足称世上两大戏剧之都，我也乐得多所欣赏。

焦：您也喜爱古典音乐以外的音乐吗？

基：当然，任何好的音乐我都喜欢。我很喜欢爵士乐，泰特姆是我最喜爱的演奏家之一。我也很爱民俗音乐和黑人灵歌。

焦：有没有您不太喜欢的音乐类型？

基：除了威尔第《奥泰罗》（*Otello*）等少数例外，一般来说我不是很喜欢意大利歌剧，虽然有时还是听，希望某天能培养出欣赏它的兴趣。有些作品，像拉赫玛尼诺夫《交响舞曲》，则花了我一段时间才能品味。不过我倒不记得我对任何音乐有任何刻板印象或成见，我总是很乐意去欣赏。我不喜欢艾尔加，但某次泰密卡诺夫演出他的作品，我也深深为其折服。

焦：您会阅读或在意音乐会评论吗？

基：我不会逃避知道别人的意见，我也读很多评论，不过在不在意评论得看那评论有没有道理，报导也是。我可以告诉你一个有趣的故事：在我莫斯科肖邦钢琴协奏曲音乐会几个月后，有位年轻记者到学校来访问我的老师。可是从他问的第一个问题，康特女士就发现他全然在状况外，对音乐一无所知。他继续问，但那些问题实在离奇。我老师终于问他："对不起，你是音乐家吗？""很遗憾，我不是。""你听过基辛演奏吗？""很遗憾，还没有。""那你怎么能写他的报道呢？""嗯，我是接到报社指示来采访，是上司要我写的。"至少，这段对话呈现出一个非常诚实的人，是如何忠于职责，尽可能勤奋而努力地做好工作吧！

焦：您已经持续演奏三十多年了，可曾觉得疲倦？目前有没有新的人生计划？

基：当然会感到疲倦。我把音乐看作很严肃的事，对每场演出都全心投入。即使音乐会非常成功美好，我都觉得耗尽心力。我不能赶场，两场独奏会之间必须有两天以上的休息，因为一天的空白还不能让我完全准备好迎接下一场演奏。我真的完全投入，在音乐里尽可能诉说。随着年纪增长，我想说的也愈来愈多，现在我甚至需要三天以上的休息时间。不过音乐就是我的生活，我也将持续演奏下去。如果还有什么新的

计划，那就是更广泛的曲目与更深刻的探索。音乐世界如此浩瀚广阔，钢琴文献更多得弹不完。我总是希望能探究音乐与钢琴曲目的各个面向，这是我一生的努力目标。希望我能活得够长，逐一完成心愿。

焦：您有没有任何长期计划，比如说演奏肖邦全部的钢琴作品或贝多芬钢琴奏鸣曲全集?

基：上台演奏是我的终极目标，我研究的曲目都是我想要演奏的曲目，所以我非常谨慎地选择作品。即使我那么喜爱肖邦，我也必须说他的某些作品实在不够好，我并不想弹。至于贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲—或许吧，我可能会在未来演奏。不过我必须说，原则上任何全集计划都不吸引我，我也不想做任何打破纪录的事。况且，现在演奏贝多芬钢琴奏鸣曲全集也完全不是特殊的事了。

焦：您每年都更换音乐会曲目，您如何安排节目?

基：我的兴趣非常广泛，音乐和音乐以外的事物皆然，所以我可以弹非常广泛的曲目。建立一套音乐会节目则是另一回事，过程可能相当复杂，关键在于所有的曲子必须听起来合宜，彼此之间不能有突兀之感。要掌握好这一点，钢琴家必须有很好的品位、想象力与能力，使其能够为自己，也为听众设想曲目组合的适当性。

焦：人们总是期待您能创造奇迹，化不可能为可能。然而您和老师与家人都不是哗众取宠的人，我想您对何时弹某些“指标性曲目”一定有自己的计划，比方说拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》。

基：我从小就热爱它，一直想演奏。然而我必须诚实地说，我不记得自己为何那时要演奏“拉三”，而且我也不认为那时有任何特别原因让我把它排入曲目。我第一次演出“拉三”是在1990年的夏天，比我的录音还要早了几年。

焦：真高兴能听到这么“顺其自然”的答案。可惜的是现在很多钢琴家把它当成“战马”，不管自己能否完整合宜地演奏。某些家长甚至逼小孩去练，只要把音符弹出来就好。不过像您这样自我要求甚严的钢琴家，如何知道自己能演奏某些作品?

基：我不知道要如何用言语描述，但我想艺术家就是能知道，自己何时已经准备好了。我从未表演过任何作品是我觉得还不能演奏的。比方说，我对法国音乐和印象派作品一直很感兴趣，但既然已有吉泽金、弗朗索瓦、米凯兰杰利等名家在前，我花了很长时间才决定演奏德彪

西。同理，这也是我至今尚未演奏任何巴赫原作的原因。

焦：您常听别人的演奏吗？有没有特别喜欢的钢琴家？

基：当然，而且在我准备新曲目时，我还尽可能听所有我能得到的录音。不过这都是在我已经建立自己的思考与诠释之后，我才去比较各家观点。我喜欢的钢琴家很多，不过要看曲目而定。

焦：音乐家中，有没有您特别想要合作的对象，或是想要认识的人？

基：很多！我很开心能认识卡拉扬、朱里尼和阿劳。小克莱伯曾听了我在慕尼黑的音乐会，之后他给我的经纪人一张纸条，上面写“基辛真是惊人无比”。唉，只可惜和他合作最终仍是一个我未能实现的梦想。我和里赫特见过四次，都很短暂，倒没有想过要弹给他听。我很珍惜和阿格里奇的合作与友谊。另一位我很景仰的音乐家是多明戈（Plácido Domingo，1941—），我实在喜爱他的演唱，但大概无法合作什么。

焦：生活中，有特别难忘的经验吗？

基：太多了。每场演出都是独特的经验，每首新作品对我而言也是新的经验。我们都在生活中学习。就像犹太教法典《塔木德经》（*Talmud*）所言：“谁有智慧？那些自每个人身上学习的人。”

焦：最后，您希望这篇访问的读者如何了解您？

基：我希望他们成为我的听众。我把我的情感、意见、所有想说的话，都放在音乐里，音乐就是我的人生。我欢迎大家来我的音乐会，借由音乐让我们沟通。

费尔纳
Till Fellner，1972—



1972年3月9日出生于维也纳，费尔纳在维也纳音乐学院师承施塔德勒（Helene Sedo-Stadler），也私下和法卡丝（Meira Farkas，1945—）、舒斯特（Claus—Christian Schuster，1952—）和梅森伯格等名家学习。他18岁起成为布伦德尔的学生，1993年获得哈丝姬儿钢琴大赛冠军，从此开展国际演奏事业。他在德奥作品有杰出成就，曾于2008年至2010年间，于纽约、华盛顿特区、东京、伦敦、巴黎与维也纳等地巡回演出贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲，颇受好评。费尔纳也是热心的室内乐与当代作品演奏家，现于苏黎世艺术大学任教。

关键字：布伦德尔 情感与理智的平衡 舒曼（《蝴蝶》《克莱斯勒偶记》）维也纳传统/风格/声音 车尔尼 作曲 莫扎特协奏曲华彩乐段 历史信息演奏 舒伯特第二维也纳乐派 贝多芬钢琴奏鸣曲（个性、形式、心理戏剧、速度、晚期作品、赋格）伯特威斯尔

访谈时间、地点：2016年4月，波士顿

焦元溥（以下简称“焦”）：可否说说您学习钢琴的历程？

费尔纳（以下简称“费”）：我就是一个很平常的维也纳孩子，普通的钢琴学生。不过到我十四五岁的时候，我比较有意识地思考我的学习，开始和许多钢琴家上课，认识不同的教法。他们在不同面向上给我各种帮助，梅森伯格甚至邀请我和他一起四手联弹，在音乐节演出。我18岁有幸弹给布伦德尔听。我弹了贝多芬《热情》和舒曼《克莱斯勒偶记》，他听了之后立刻开始教，也说我可以和他保持联络，于是他成为我至今最重要的老师。

焦：您有杰出的技巧，这是怎么建立的呢？

费：我只能说这是长久不断的努力。我所受的学校教育，并没有教我系统的技巧。布伦德尔也完全不讲技巧，只讲音乐。这样的坏处，当然是面对不同作品就得找出适应方式，过程可能相当辛苦，但好处也是能自己发现不同方法。我在苏黎世教学，学生也会问我技巧问题。身为过来人，我知道如何解决，虽然有些特别棘手的也是得再分析一番。不过论及音乐诠释，最重要的还是想象力，对乐曲声音、性格的想象力，然后再找技巧解答。

焦：可否谈谈您心中的布伦德尔？他教给您什么？

费：他本来就是我心中的钢琴巨人，20世纪后半期最重要的钢琴

家。综观他的教导，最主要有两件事。第一，作为诠释者，作曲家永远要放在第一位。要忠实呈现作曲家的想法，而非总想要指导作曲家。演奏者是作品和欣赏者之间的媒介，借由所演奏的作品来定位自己，而不是让自己凌驾于作品之上。我本来就喜爱并尊敬作曲家，这对我而言是再自然不过的事了。第二，演奏要有坚实的大结构，也要有精致的小细节，必须同时掌握并呈现这二者。当他听我弹一首曲子，会先就大方向和整体概念提出意见，然后才磨细节，包括所有句子与声音的处理。比方说我弹李斯特《彼特拉克十四行诗第104号》，布伦德尔就先说："你要记得，它虽然热情，毕竟还是十四行诗，有非常古典、格律严谨的形式。你弹得很澎湃，热情烧到39度，其实到37.5度就很够了。"—布伦德尔自己的演奏就是大小皆备，情感与理智得到很好的平衡。

焦：您如何达到这样的平衡？

费：首先要照自己的感觉，毕竟这是一切的出发点。但音乐不能停在这里，要接下去想，为什么会有这样的感觉？以这种感觉，我在音乐中做了什么？如此来回思考，应当可以得到情感与理智的平衡，也不会失去自己的特质。我想所有伟大的音乐与文学作品，都有这种平衡。

焦：和布伦德尔上课，您都自己选择学习曲目吗？

费：我大概一年见他两次到三次。每当我学完一些作品，觉得可以演奏给他听，我才和他联络。但偶尔他也会给我建议，比方说罗伊布克（Julius Reubke，1834—1858）长达半小时的《降b小调奏鸣曲》。这是深受李斯特影响，但也显示出卓越才华的创作。"它很难，但反正你很年轻。"于是我就学了。我也学了比较多的李斯特。第一次上课，布伦德尔就给我三个建议：第一，要学作曲，尝试用音符表现想法，试着用作曲家的角度思考。第二，要演奏当代音乐。第三，要弹李斯特。布伦德尔觉得我的演奏"太钢琴"了，应该也要有管弦乐的感觉，而李斯特的钢琴作品是很好的训练。不只是改编曲，他的原创作品也有管弦乐的思考与声响。此外，我有次弹莫扎特一个巴洛克风格的组曲给布伦德尔听，他觉得我有演奏复调音乐的才能，建议我发展巴赫曲目。如果像这样的大师觉得我有能力做到，这当然是很大的鼓励，也开始了我对巴赫的钻研。

焦：您和布伦德尔的学习以舒曼开始，但这又特别难以获得平衡。您怎么看他的作品，特别是以小曲组合而成的创作？

费：我很爱舒曼在小曲或小片段中展现的灵光。它们看似琐碎缤

纷，还是可以从中找到大结构。以《蝴蝶》为例，这像是一连串快照组合成的乐曲，场景像电影一样不断变化，概念比贝多芬晚期的钢琴小曲还要超前，堪称划时代的崭新创作。它的灵感很可能来自让·保罗的小说《游戏年代》（*Flegeljahre*）中的化装舞会，讲爱上同一名女子的表兄弟，在舞会上发生的事。其中的第三段，我就觉得很像小说中“一双宛如自己旋转着的长靴”。随着音乐发展，小说中关于“蝴蝶故事”的意象一一出现，而经过各种舞曲之后，舒曼在最后一曲又带回第一段的旋律，首尾呼应极富诗意。不只如此，第六首的主题也在第十首出现，可见作曲家还是有整合作品的用心，《蝴蝶》并非只是碎片。《克莱斯勒偶记》的第一、第三、第五、第七、第八段是克莱斯勒乐长的化身，但抒情的第二、第四、第六段就是克拉拉的画像，两者之间的转换就成为结构掌握的关键，要在古怪疯狂与抒情美好中获得对比。

焦：您怎么看维也纳的传统？是否有一种特定的维也纳风格？

费：老实说，我不知道。我不认为住在现在的维也纳，能对了解莫扎特、贝多芬有什么具体帮助。在全球化时代，现代化城市大同小异，住在波士顿或莫斯科也能理解维也纳古典乐派。我在苏黎世的学生来自世界各地，有各种族群与语言背景，只要认真学习，都能演奏好维也纳古典乐派作品。就某些曲目而言，维也纳其实没什么传统，例如舒伯特的钢琴奏鸣曲。从19世纪到20世纪初，维也纳都没有什么钢琴家演奏，反而是柏林那边的钢琴家在演奏。19世纪喜爱舒伯特的人也不多，数得出来的大家中，舒曼、门德尔松、勃拉姆斯，都不是维也纳人。

焦：有维也纳式的声音吗？

费：我不认为钢琴有。或许维也纳爱乐有：这个乐团非常师生制，可能保持了一些手法，也有很多乐器代代相传。但这也很难证明音色就会一样。

焦：那么来自作曲家与其学生的传统呢？比方说车尔尼所写的《贝多芬全部钢琴作品的正确奏法》（Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven›schen Klavierwerke）？

费：这我就觉得非常重要，因为这是第一手的讯息。当然，首先我们要检验这些文字的可信度。车尔尼可能有记忆失误，但从他的文字风格与内容，我们应能相信他是诚实的人，至少比贝多芬的助理辛德勒（Anton Schindler，1795—1864）要可信多了。他忠实记录他和贝多芬学到的东西。书中关于晚期奏鸣曲写得很少，因为他不了解，而他并未

编造事实。然而，知道车尔尼写了什么，不表示我们就得照做。比方说贝多芬《第四钢琴协奏曲》第一乐章开头第一个和弦，车尔尼标了琶音。我们不知道这是车尔尼听过贝多芬这样弹，还是贝多芬这样教他弹。不少人用车尔尼的弹法，但我还是演奏和弦。不过，知道这样的出入，多少能带来一些“轻松感”。不然对于这首神圣完美的协奏曲，任何更动都像是亵渎，压力实在太大了。

焦：但最大的更动，其实来自贝多芬自己。

费：你说的是此曲室内乐版吧？我真的不明白，为何贝多芬会加上那么多乱七八糟的东西。我甚至找了手稿来看，才勉为其难地相信真有这种事。就我所知，还没有人照这个版本弹，即使来自作曲家本人。

焦：您刚刚提到，布伦德尔要您学习作曲。我知道您也的确学了一段时间，可否谈谈您的心得？

费：这真的很有帮助。当然我们可以看别人写好的乐曲分析，研读别人的研究，但这都比不上自己能亲手做，获得谱曲的技术。我在维也纳有很好的老师，而学作曲让我知道，只要能掌握技术，无论是否有才能，都可以写些乐曲，就像学会木工技术而能做出桌子一样。但以此再去看大师之作，就更会知道他们的伟大和不可思议—那可不只是桌子而已啊！学作曲对我的教学也很有帮助。我能具体解释声部进行的方向，在作品中看出更多东西。

焦：您为莫扎特《第二十四钢琴协奏曲》写了华彩乐段，未来还会写更多吗？

费：我没有这样的企图。莫扎特没有为他的小调钢琴协奏曲写华彩乐段，于是我就按照他的风格写了自己的版本，是个人的尝试。所谓“以莫扎特的风格”，是指从他留下来的华彩乐段，我们可以归纳出几点特色：素材来自该乐章、延续该乐章的性格、留在同一调性、音乐不夸张、不走极端。

焦：就调性而言，在莫扎特之后一代，华彩乐段就常常转调了。

费：的确。我最近从维也纳图书馆复印了一份胡梅尔为莫扎特《第二十二钢琴协奏曲》写的华彩乐段。我觉得十分精彩，普莱亚也录了这个版本。它稍稍离开了莫扎特的风格，相当绚丽，但仍可说在古典风格之内。对于莫扎特的华彩乐段，我觉得不一定要古典风格，21世纪的风格也行，但我个人不喜爱在今日持续演奏浪漫派甚至后浪漫风格的华彩

乐段—这既非作曲家的时代，也不是演奏者与听众的时代，我不懂这样的意义何在。

焦：您在某方面相当遵循作曲家的时代风格，但我听您的演奏，似乎不怎么受历史信息（古乐）演奏的影响。

费：我的确有些不同想法。我很尊敬像克里斯蒂（William Christie，1944—）这样的大师，思考开放活泼，一点都不教条化，总是有新想法。我对古乐派用的乐器很感兴趣。知道以前的定音鼓、木管、铜管发出来的声音和现在的有多么不同，确实获得很多，带来更多声音的想象。但古乐演奏的目的是什么？如果只是想重现两三百年前的演奏，我不确定这有很大的意义。第一，没有录音佐证，光凭文字，我们永远不可能确实知道以前的演奏方式。第二，如果要用以前的乐器和编制，那也应该在以前的场馆演奏，才会得到类似的声音。但即使如此，我们有的是21世纪的耳朵，所习惯的、能接受的声音已经迥异于过去，听起来绝对不会一样。我觉得真正重要的是了解作品的性格，以及为何它们到现在仍能感动我们，而不是把音乐会变成博物馆。如果要复古，戏剧也可以复古，但现在真的还会有人想看完全由男性演出的《罗密欧与朱丽叶》吗？

焦：那么对于沿用莫扎特时代的演奏式样，比方说在协奏曲中，钢琴家在管弦乐总奏段落和乐团一起合奏呢？您会考虑如此做吗？

费：还是一样，必须有音乐上能说服我的理由。如果是要增加声音，现在的乐团编制已经很大，不需要再加什么了。如果是室内乐编制的乐团，由钢琴家指挥，这样做可说是指挥的一部分，但它音乐上的意义呢？莫扎特的钢琴协奏曲可以分成乐团总奏、钢琴独奏、“室内乐”三部分—和木管的频繁对话，就是室内乐。我觉得让这三项各司其职，各有意义，或许是音乐上更好的做法。如果是缩编的室内乐版本，比方说莫扎特为第十一号到第十三号钢琴协奏曲改的钢琴与弦乐四重奏版，钢琴或可加入乐团版有但四重奏版没有的声部。如果钢琴家只是重复乐团已有的声部，我觉得意义不大。

焦：您曾经将舒伯特作品和第二维也纳乐派放在一起演奏，可否谈谈您的想法？

费：我在学舒伯特《A大调钢琴奏鸣曲》（D 959）的时候，被第二乐章中段的大胆写法吓到—这不只与传统没关系，还是没有调性、无政府状态的音乐。舒伯特真的敢这样写！这让我想到勋伯格的《三首钢琴

作品》。虽然三首都是无调性，前两首的写法还是相当传统，第一首完全可以是勃拉姆斯的间奏曲，但第三首就完全是革命性的创作。贝尔格的钢琴奏鸣曲是单乐章奏鸣曲的经典，而如此形式又可对照舒伯特的四段式单乐章《流浪者幻想曲》。借由种种对照与呼应，我们可以看出第二维也纳乐派和传统的关系。或者说，传统可以多么新颖惊奇。

焦：勋伯格就是当时少数能看出舒伯特先锋性的作曲家，也非常喜爱舒伯特。

费：他写过文章，讨论后期舒伯特如何走出自己的路，成为和贝多芬完全不一样的作曲家。这真的很不容易，因为两人在同一时间生活于同一城市，舒伯特又把贝多芬当成大英雄。

焦：但您怎么看舒伯特受到的贝多芬影响？比方说《A大调钢琴奏鸣曲》第四乐章和贝多芬《第十六钢琴奏鸣曲》第三乐章的结构相似？

费：我觉得这正好看出这两人是多么不同。舒伯特以贝多芬为灵感，但写出内容完全不一样的音乐。《c小调钢琴奏鸣曲》的第四乐章，也和贝多芬《第十八钢琴奏鸣曲》的第四乐章很相像，但前者是黑暗、魔鬼般的塔兰泰拉，后者是欢乐、雀跃的狩猎音乐，内容没有相关性可言。如果舒伯特没有巨大的创造力，大概只会隐身在贝多芬的身影之下。

焦：您之前花了几年时间，在世界几大城市分批以八场音乐会演奏完贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲。可否说说如何准备这样的计划？弹完之后感觉如何？

费：贝多芬是常在我心的作曲家，这三十二首真如彪罗所言，是钢琴作品中的“新约圣经”。我学会“旧约圣经”（巴赫两册《前奏曲与赋格》）之后，自然想要挑战这个计划。但真要执行，就必须有良好规划。我在开始演奏的两三年前就开始准备，首先审视哪些是我没学过的作品，其中又有哪些音乐和技巧都难，我必须立即开始学，哪些可以在计划进行中学。我很庆幸在16岁左右，就自己学了《槌子钢琴奏鸣曲》。当然那时没有能力演奏，但年轻时学过的总是不容易忘，重新学也方便很多。至于像第二十二号这种难解作品，我也立刻开始学。愈研究这三十二首，就愈感叹贝多芬的创造力与意志力。它们不只都是杰作，还每首都不一样，甚至都展现了新想法。不只钢琴奏鸣曲如此，他为小提琴与大提琴写的奏鸣曲、弦乐四重奏、钢琴三重奏与五重奏等，也都一直展现新观点。平凡的作曲家以相似的风格与手法写作，贝多芬

却让人研究不尽。我们演奏贝多芬，该知道每首作品的新观点为何，以不失品味的方式突显贝多芬的创意，让21世纪的聆赏者也能感受到他的新意。

焦：您怎么看贝多芬的个性？您觉得他有黑暗或古怪的一面吗？

费：我没这感觉。罗森认为贝多芬的奏鸣曲形式，一开始其实受克莱门蒂，甚至胡梅尔与韦伯影响较多，到了中期才更靠向海顿或莫扎特。不过就音乐趣味性而言，我觉得他很早就延续海顿的路线，一直有幽默，而这可以和很多东西混合，比方说愤怒。像《第一钢琴协奏曲》第三乐章的小调段落，非常野性，好像在生气但又有种谐趣，相当不严肃。然而他也可以把玩笑和严肃放在一起。比方说《第三十一钢琴奏鸣曲》，第二乐章用了当时维也纳人尽皆知的街头旋律，但终曲又有严肃的悲剧性。这真的很不寻常，而他找到了独一无二的形式来说自己想说的话。

焦：但若要表现得好，同样不能失去品味。

费：像第十六号的第二乐章，就像在挖苦过时的事物，滑稽地模仿歌手演唱。然而这过时中又混合了新的东西，不是纯粹的旧，结尾更有弦外之音。要执行妥当，着实不容易。

焦：贝多芬这些设计都像是有趣的心理戏剧，而且从早期作品就是如此。

费：比方说，他的《第七钢琴奏鸣曲》，第一乐章居然是急板，相当罕见也大胆的设计，也显示这是很戏剧化的作品。果然，第二乐章真是深沉痛苦的悲剧。据说这是贝多芬的歌德戏剧《埃格蒙特》（*Egmont*）读后感，女主角克蕾卿（Klärchen）之死，但第三乐章又是宛如天堂的轻柔小步舞曲。演奏第二乐章的时候，我会想到这个哀痛场景，刻画深沉的哀思。但如何从第二乐章走出来，成功连接到第三乐章，分寸相当难拿捏，第四乐章又是贝多芬的幽默。全曲四个乐章包含差异极大的不同性格，实在精彩。接下来，他更进一步运用形式来表现这种戏剧效果。像《第十三钢琴奏鸣曲》，相当不同的四个乐章，却以动机彼此连贯，形成宛如幻想曲的创作。我每次弹它，都感到惊奇。此外我想强调，就是贝多芬的音乐虽然非常戏剧化，但始终结构严谨，非常有逻辑，更有真诚、纯粹的情感，不虚张声势而言之有物。

焦：您刚刚提到贝多芬的速度，我很好奇您认为他有一定的心理预

设吗？比方说“快板”就该是某种速度？

费：我觉得没有。科利施曾经尝试过找出如此规律，但最后也后悔了。速度是纳入旋律、和声、节奏、内容之后的最后决定。同样是急板，《第七钢琴奏鸣曲》第一乐章和第十四号《月光奏鸣曲》第三乐章，就不会是一样的速度。速度指示所指示的，也不是只有速度，还有性格。比方说“行板”虽然是走路的速度，但更是飘浮空中的感觉。无论演奏者用什么速度，都该表现出这种感觉。我觉得更耐人寻味的，是贝多芬那些只出现一次的指示。比方说《第二钢琴奏鸣曲》第二乐章是“热情的广板”（Largo Appassionato），此处似乎给人宗教性的肃穆感，这该如何表现？他在第二十七号用了那么多的文字指示，还用德文写，可见非常想要演奏者明确接收到他的意思，但我们是否表现准确了？

焦：您怎么看贝多芬晚期作品中的赋格写作？

费：其实贝多芬的作品都写得很有复调结构，笔法严密扎实，本来就是多声部作品。但晚期之所以写作赋格，我觉得那是他需要这个形式来表达。《槌子钢琴奏鸣曲》在经过那样丰富多变的三个乐章之后，除了赋格，真的难以想象还有什么形式可以为这个作品收尾。在19世纪初期，有些作曲家开始崇古，以巴洛克的曲类或风格写作，但贝多芬的赋格完全不是如此，写的完全是他自己的音乐。尤其是为弦乐四重奏写的《大赋格》，真是非常激进前卫。

焦：对于这些晚期作品，您在一开始是否会有理解困难？

费：其实早期也会有啊，哈哈。我想触类旁通很重要。我可以说，布施弦乐四重奏的录音，让我开始领悟晚期贝多芬的世界。我在学习贝多芬第一、第二号大提琴与钢琴奏鸣曲（Op. 5）和最早的三首钢琴三重奏（Op. 1）的过程中，也真正爱上他的早期创作，知道如何表现好最早的三首钢琴奏鸣曲（Op. 2）。

焦：就演奏技术和音乐表现而言呢？

费：技术上来说，第二十八号和第二十九号的赋格，难到几乎弹不了。第二十二号、第二十六号《告别》和第三十二号，也有相当棘手的段落。音乐表现上，第二十二号很难理解，第一乐章的两个主题像是“美女”与“野兽”，有很微妙的牵动消长，很难处理好。第二十八号也很难，因为它虽然发展很多、内涵很深，但不极端、不悲剧、不热切，没有明显的情感爆点，像是贝多芬自剖他的内在心理发展。

焦：在演奏完贝多芬所有钢琴奏鸣曲之后，您现在再演奏他的早期和中期作品，是否会发现指向晚期的蛛丝马迹？

费：真的有！虽然我现在不能给你明确例子，但我常在演奏贝多芬中早期作品时，不时会出现一些段落让我看到晚期作品的身影。通常只有几个小节，然后又回到作品当时的风格。

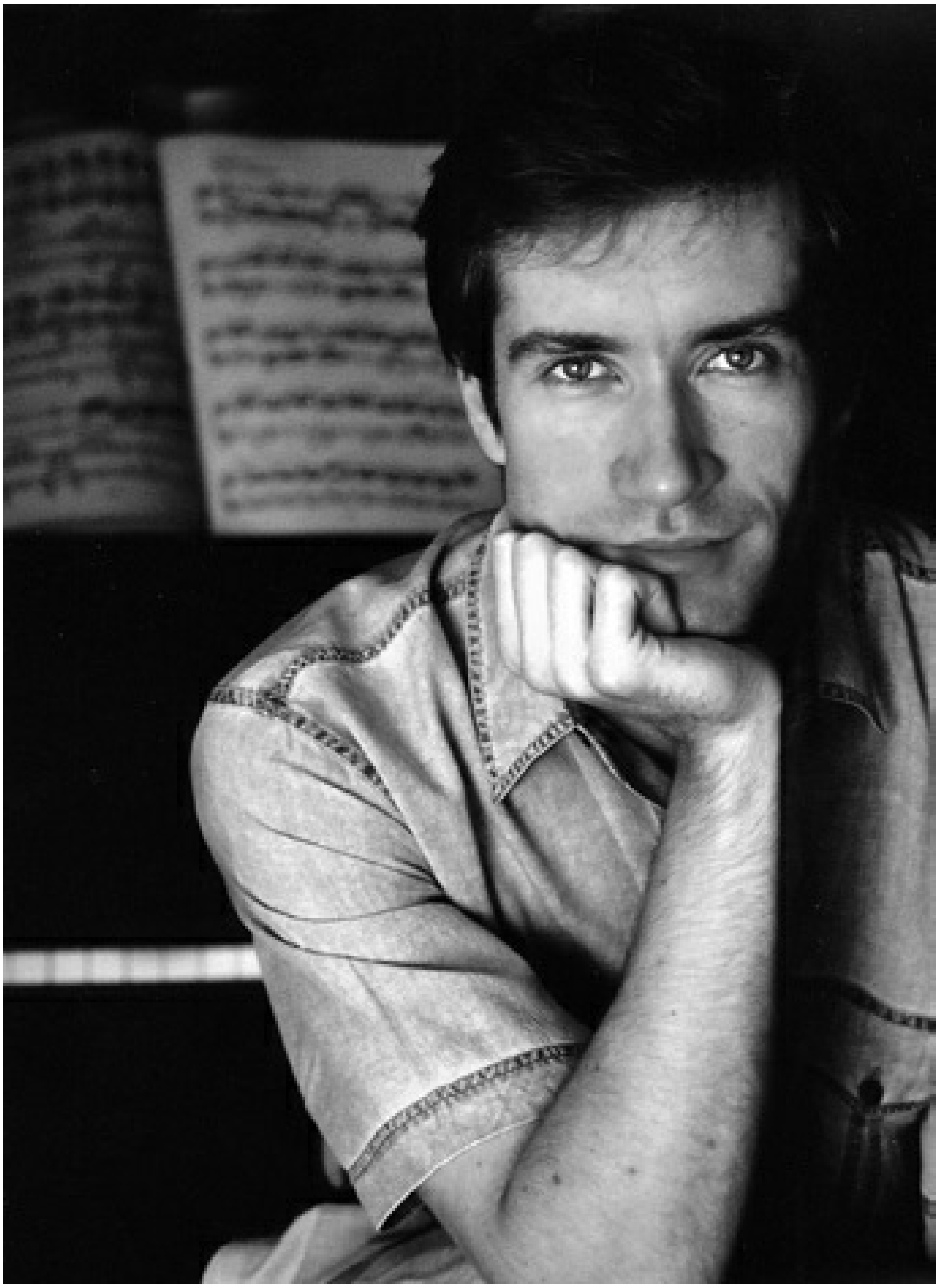
焦：在访问最后，我想请教您和英国作曲大师伯特威斯尔（Harrison Birtwistle，1934—）的合作经验。您首演了他为男中音、大提琴和钢琴的《运弓：里尔克诗作冥想》（Bogenstrich-Meditations on a poem of Rilke）还有三重奏，中间的过程如何？

费：这是非常有趣的故事。最早是2006年，鲁尔钢琴音乐节（Ruhr Piano Festival）要庆祝布伦德尔的75岁生日。既然布伦德尔总是喜欢新事物，那么最好的礼物，就是委托英国当代最重要的作曲家，谱写一首新作。伯特威斯尔原本的构想，是写作为大提琴和钢琴的无言歌，由我和布伦德尔的公子阿德里安（Adrian Brendel，1976—）合奏。当我们演奏给伯特威斯尔听，他很喜欢，“但这似乎太短了”（六分多钟）。于是他继续写，加了一首变奏曲，我们再演奏给他听。“嗯，这还是有点短”，于是他又加了一首赋格曲，写得还很难。但这样他仍然不满足，最后全曲惊奇地变成五个乐章，长达三十五分钟。最有趣的是首尾加了男中音，唱里尔克的诗《情歌》（*Liebes-Lied*）；第一乐章是声乐与钢琴，第五乐章虽是同一首诗，却变成声乐与大提琴。

焦：这也未免太出乎意料了！

费：能亲眼目睹创作心灵可以如此机动变化，作品从发想到完成居然有这么大的差别，实在令人着迷。由于我和阿德里安都很喜爱这部作品，也和巴蒂雅施维莉（Lisa Batiashvili，1979—）组了一个三重奏，我们就委托伯特威斯尔为我们写一首三重奏。他很高兴地答应了，成果也相当卓越。我和男高音帕德摩尔（Mark Padmore，1961—）在2016年首演了詹德（Hans Zender，1936—）的作品，看到他在听了我们的试演后，如何调整作品，最后甚至加了电子音效，也是很具启发性的经验。我一直都在演奏当代作品，和作曲家一起工作更让我觉得身处创作过程之中，永远都有丰富的收获。

卢冈斯基
Nikolai Lugansky, 1972—



1972年4月26日出生于莫斯科，卢冈斯基7岁进入中央音乐学校与克丝特娜学习，之后和尼古拉耶娃学习。1988年他在全苏钢琴大赛获得首奖，同年于莱比锡国际巴赫钢琴比赛获得第二名而深受瞩目。1990年他于莫斯科拉赫玛尼诺夫大赛得到亚军，1994年则在第十届柴科夫斯基钢琴大赛中得到第二（冠军从缺），逐渐开展国际演奏事业。卢冈斯基演奏技巧精湛细腻，其拉赫玛尼诺夫与肖邦录音皆斐声国际，独奏与室内乐皆

有佳绩。除了是杰出的音乐家，卢冈斯基也是杰出的国际象棋棋士。

关键字：俄国教育 尼古拉耶娃（教学、演奏）技巧自学 文化气氛 俄国钢琴学派 1994年柴科夫斯基大赛 拉赫玛尼诺夫（人生、风格、作品、演奏）听众的重要性

访谈时间、地点：2005年5月，巴黎

焦元溥（以下简称“焦”）：您在科学家家庭中长大，我很好奇您是如何学习音乐的？

卢冈斯基（以下简称“卢”）：的确，家父是物理学家，家母是化学家，亲戚之中也没有音乐家。不过家父非常喜爱音乐，是歌剧迷。在我5岁半的时候，他带了一个玩具钢琴回家，随兴弹了当时流行的歌曲。我在隔壁房间听到了，发现一个错音，立刻跑去指正。家父非常惊讶，因而发现我有绝对音感。对他而言，他觉得这是非常罕见的天赋，便让我学习音乐。我那时和邻居伊帕托夫（Sergei Ipatov）学习，他是伊贡诺夫的学生。我7岁进入中央音乐学校，和戈登维瑟的学生克丝特娜女士学习。我学钢琴完全自动自发，音乐就是我的最爱，我也全心在音乐里。小时候当我拿到乐谱，总是迫不及待地阅读，巴不得能把全天下所有乐谱读尽。我在青少年时期，每天甚至可以听上八九个小时的音乐。我父母从来没有强迫我练琴，我学习音乐也完全不需要强迫。

焦：苏联以杰出的音乐教育闻名，特别是中央音乐学校这一段幼儿基础教育。您怎么回顾这段时间的学习？

卢：苏联音乐学校对六七岁的幼儿就施以非常专业且严格的技巧和音乐训练。因此在十二三岁这个年纪，和其他国家的儿童相比，苏联教育系统训练出的音乐家大致上都有相对杰出的技巧，到今日俄国也是如此。但这不是决定是否能成为真正杰出音乐家的最主要因素。接下来，个人特质就比学校教育要重要。天分、个性、成熟度等，方是决定能否成才的主要原因。

焦：中央音乐学校和音乐学院教育有何不同？

卢：俄国教育认为儿童不知道什么对他们是好的，因此他们必须听从成人的指导。儿童当然也有个性，但不能自立，在这个阶段必须听从成人的决定以得到最好的发展，也必须认真学习，把学习当成自己的责任。不只是音乐学习如此，俄国对一般教育也持如此态度。但到了音乐

学院阶段，由于学生已经建立好扎实的基础，教授开始鼓励学生发展独立思考能力，成为真正具有特殊性格的艺术家。

焦：在克丝特娜女士过世后，您和尼古拉耶娃学习长达九年。可否特别谈谈这位伟大钢琴家？

卢：关于她我想我可以写一本书来谈！她是非常杰出的钢琴家，对音乐有无穷尽的热爱。她的曲目可能是已知钢琴家中最多的，任何音乐她都想了解，都愿意演奏，到人生尽头都在自我挑战，永远不停止学习。她上课时其实不多说，但总能简单扼要地指出问题，接着她会示范。我第一首和她学的曲子是贝多芬《第三钢琴奏鸣曲》，她的示范是那么精湛，我到现在都记得很清楚。当然，不一定要是杰出的演奏家才能成为出色的老师，但能听到如此杰出的大演奏家示范，亲自展现她对音乐的思考，学生的眼界自然不同。一个人的见识愈广、智慧愈深，愈不会轻易下断语，告诉你何者是对、何者是错。尼古拉耶娃正是这样的人物。她不是心急的老师，总能一步步引导，让学生不只演奏乐曲，更能在音乐里表现人生。

焦：所以她绝对不是专制的老师。



与恩师尼古拉耶娃（Photo credit: Lev B. Lugansky）

卢：完全不是。她的演奏也很开放，教学上也给学生非常大的诠释自由。她让我了解自己，也相信自己。在她的教导下，我很早就学会独立思考。她对我也非常照顾，不只教我钢琴，更带我听音乐，听各式各样的音乐，也和我一起听各钢琴家的演奏，和我讨论音乐与钢琴演奏艺术。我们也常一起四手联弹。我和她学得非常快乐。对我而言她也不只是一位老师：她就像是温暖的太阳，永远那么慈祥。

焦：您的自我学习也包括技巧吗？

卢：是的。尼古拉耶娃不太教我技巧，因为她认为所有技巧名家都能自行找出属于自己的技巧及解决问题的方法。另外，她的演奏会非常多，使得我无法常常和她上课。在学校，一般学生一周上两次课，但我一个月才上两次，有时甚至一个月都上不到一次，所以我不觉得我真正属于所谓的“俄国钢琴学派”。在苏联，一般钢琴学生在十三四岁时都受到很好的指导和监督，任何技巧，特别是施力方法与各种移动姿势，都在老师的指导下学成，这当然可说传承到俄国钢琴演奏传统。然而我在技巧养成期间，却是自己练习，自己找到方法解决演奏问题。就此而言，我的技巧自学成分居多，但这一切都必须感谢尼古拉耶娃。

焦：在您学习时，莫斯科音乐学院的四大巨头都已过世，他们的思想和教学法是否仍然影响到您这一代的钢琴家？

卢：论及直接影响，我想还是那时仍在世的钢琴家对我们影响较大，毕竟我们可以听到他们的现场演奏。里赫特和吉列尔斯是两大巨擘，他们的音乐会总是一代代钢琴家的标杆，尼古拉耶娃等名家也是中流砥柱，她对我的影响自然巨大。年轻一辈的钢琴家，像是索科洛夫和普雷特涅夫，也让人印象深刻。不过在我求学时，影响我最大的并非钢琴音乐，而是交响音乐。我在莫斯科音乐学院的最后两年，花在听音乐上的时间远多过练琴，而且多听交响音乐。我不只研究钢琴音乐，也研究勃拉姆斯、瓦格纳、拉赫玛尼诺夫、西贝柳斯、布鲁克纳等人的歌剧与管弦乐作品，也听很多室内乐。我想这可能是我和大部分俄国钢琴家的不同处，也是我音乐教育比较特别之处。在学生时代，我没有像其他俄国钢琴家那么专注于研究俄国学派技巧和钢琴作品，而是让自己沉浸于丰富的音乐世界。

焦：但学派可不可能以一种文化气氛传承？我到莫斯科音乐学院的教室参观，每间教室墙上都挂满了曾在此教学的教授照片，无数伟大的名字都在墙上看着一批批新入学的学生。这种独特文化氛围一定会对学生有些许程度的影响。

卢：这的确是很有趣的现象。有些教室甚至摆了拉赫玛尼诺夫的肖像—拉赫玛尼诺夫从来没在莫斯科音乐学院教过琴，但他严肃的面容和强烈的眼神，却能让一代代钢琴学生进入到他的音乐世界，甚至是整个俄国音乐世界。我不知道这是潜移默化的效果还是直接的视觉震撼，但传统精神的确也这样传承下来。

焦：如果我们把传统限缩在特定曲目的诠释呢？我2002年至莫斯科听柴科夫斯基大赛，就惊讶发现有三位钢琴家弹的贝多芬《热情奏鸣曲》，分句、速度和设计几乎完全一样。不出所料，他们都是莫斯科音乐学院同一位老师的学生。

卢：这要看情形。你说的现象在特定老师身上的确存在。他们可能觉得，自己有义务和责任把一些他们学到的精深见解与诠释，透过训练教给学生，让传统延续。我不否认这样教学的意义，特别是学生从研习特定诠释中一样可以学到很多。然而就我所受的教育而言，尼古拉耶娃刚好相反；她鼓励学生发展自己的个性，希望每位学生都弹得不同，决不强加见解给我们。

焦：俄国在音乐创作和钢琴演奏训练上都有很高的成就，这两项是否有互相联结之处？

卢：俄国音乐有两大来源，一是民俗音乐，一是东正教圣歌，而歌唱则是不变的特质。相较于德国音乐重结构，俄国音乐则重视旋律。我想就这一点上，这和俄国钢琴学派可说有其相通之处，因为俄国钢琴学派的特质，便是强调歌唱般的音色和句法，钢琴演奏出的声音和旋律都要像人声。其实拉丁美洲的音乐也有这种特色，虽然风格和我们非常不同。

焦：在交通便利，教学互通有无的今日，俄国钢琴学派是否依然存在，学派是否仍然重要？

卢：学派当然重要。俄国学派有非常好的传统，因此更为重要。然而，学派的重要性是否被夸大了？无论演奏者属于什么学派，在舞台上都必须回到自己，用自己的技巧表现自己的想法。有智慧的钢琴家，能利用学派表现其个人特质，而非被学派束缚。虽然苏联的音乐教育极好，学派也形成完整的系统，但伟大的俄国钢琴家都弹得彼此不同，吉列尔斯和里赫特就很不一样，虽然他们都是涅高兹的学生。钢琴家所受的教育、人生经验、个人性格和生理条件都不同，演奏也不可能相同。举例而言，我非常仰慕费瑞尔，他的演奏也影响了我的音乐，但我不可

能去模仿他，因为我们所拥有的条件差异甚大。很可惜地，由于比赛和社会变迁，年轻一辈的钢琴家逐渐失去了昔日美好的文化传统，那种对声音与音乐内涵的深刻追求。但只要演奏者够聪明，仍然能弹出优美的声音和深刻的音乐。无论学派影响多深，真正造就演奏者的还是演奏者自己。

焦：说到比赛，您是1994年柴科夫斯基大赛的赢家，该比赛可算是您演奏生涯的转折点吗？

卢：不完全是，因为比赛在那时已不像以前重要，也不再是成名的保证。就我的事业而言，1999年才是关键。那年我的卢浮宫音乐会非常成功，因此获得华纳唱片的合约。就我个人来说，柴科夫斯基大赛是相当不愉快的回忆。那时尼古拉耶娃甫过世，我又出了车祸。虽然不严重，但有三个月都不能练习。从停了三个月到得立即投入比赛，还得弹出比赛要的水平，那真是极大的压力。我16岁参加莱比锡巴赫大赛，由于年轻，所以不觉得有压力。但我参加柴科夫斯基大赛时已经22岁，在俄国也有知名度，是最被看好的参赛者之一，心理压力不言可喻。我那时完全是在尼古拉耶娃的助教多伦斯基的敦促下才参加比赛。经过柴科夫斯基大赛，我告诉自己再也不要参加任何比赛了。而且，我不觉得比赛是衡量音乐家的好办法。音乐演奏是不能比较高下的，运动比赛才可以。然而为了要让演奏能被比较，音乐比赛也就运动比赛化，导致钢琴家追求响亮和快速，但这并不是真正的钢琴演奏艺术。在音乐诠释上，钢琴家也很难在比赛时充分表现自己。即使像柴科夫斯基大赛著名的冠军得主，如索科洛夫或普雷特涅夫，我相信他们在比赛时的演奏也绝对不会是他们最好的演奏。要了解演奏家，请听听他们在比赛之外的表现，那绝对不一样！

焦：您对拉赫玛尼诺夫有很深厚的情感，也录下极为卓越的钢琴协奏曲全集与许多钢琴独奏作品。可否为我们谈谈这位作曲家？我特别好奇您如何看他的晚期作品—无一例外，那些作品都极为阴暗深沉。

卢：这完全反映了他的人生悲剧，而这悲剧主要来自于他是离开故乡的音乐家。许多俄国音乐家不觉得离开故乡是多了不起的事，他们可以当世界公民。比方说在1960年代和1970 年代，有不少音乐家离开苏联。他们住在世界各地，生活并没有受到太大影响。但拉赫玛尼诺夫不同，他需要自己的故乡，需要一个“家”，心灵的“家”。只有在俄国，他才有“家”的感觉。我最近每年夏天都拜访伊凡诺夫卡（Ivanovka），当年拉赫玛尼诺夫的度假小屋，他写下大量作品的地方。在那里我特别能

感受到他的心情，以及对俄国，特别是对俄国乡间的眷恋与乡愁。那是非常特别、非常俄国人的感情。拉赫玛尼诺夫把伊凡诺夫卡当成“家”，只有在伊凡诺夫卡，他才觉得自己得到归属。

焦：但当年他还是选择出走。

卢：因为他是有责任也有智慧的人。身为丈夫及两个女儿的父亲，他有家庭要照顾，他的绝顶聪明也让他预知十月革命的后果—他在1917年12月就离开俄国，显然已料到之后将发生的灾难。虽然痛苦，除了离开家乡，他没有其他选择。然而，失去故乡，失去自己的国家，这是他一生的悲剧。他总是能预见未来，但未来却让人绝望，他的音乐自然也愈来愈深沉黑暗。对拉赫玛尼诺夫而言，他看到的是文化整体性的衰微，音乐创作的黄昏。许多人说拉赫玛尼诺夫保守，但他是音乐创作黄金时代的见证者，继承伟大的传统，自然对他所处的环境感到痛心，创作也就愈来愈少。他最后几部作品，像《柯瑞里主题变奏曲》《帕格尼尼主题狂想曲》《第三交响曲》《交响舞曲》等，都是非常深沉且阴暗的作品，完全反映他的心境。

焦：您如何看待拉赫玛尼诺夫的音乐特质，特别是他极其优美的旋律？他当年竟因为旋律优美而被批评，到现在很多人也把他当成“电影音乐风格”作曲家。

卢：拉赫玛尼诺夫一生都保持对旋律和调性音乐的热爱，不断精炼自己的创作。在他的时代，如此写作其实是反潮流。但他那不畏流俗、坚持做自己的态度，不也该受人尊重吗？他的音乐完全发自内心，而且可以立即和听众沟通，瞬间感动人。对我而言，20世纪仅有少数作曲家，像是拉威尔、拉赫玛尼诺夫、理查·施特劳斯等巨擘，可以真正做到雅俗共赏，既经得起专家深入钻研，也能和最基层的听众沟通。有一些人认为，“真正好”的音乐是那些需要学习，要用头脑分析才能了解的作品。但任何7岁小孩听到拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，都会立即深受感动；任何70岁的老人，无论曾经接触过多少音乐作品，听到它还是会被感动—这种超越一切而能立即直指人心的感动，正是拉赫玛尼诺夫的伟大之处！不过我要强调的，是拉赫玛尼诺夫的旋律不只是美丽，背后更有深刻的文化意义。他的旋律语汇来自中世纪的东正教音乐。像《第三钢琴协奏曲》的第一乐章第一主题，就和东正教圣歌有紧密的联系。著名的《练声曲》（*Vocalise*，Op. 3414），其旋律也是从圣歌元素而来。如能深刻了解中世纪东正教圣歌的旋律与形式，以及这些圣歌的歌唱方式，就能更深入拉赫玛尼诺夫的世界。

焦：非常可惜，人们对拉赫玛尼诺夫的了解还是不够多，也不够好奇。或许大家太过着迷《第二钢琴协奏曲》的优美旋律，反而忘了第一号（修订版）也是旋律极其迷人的经典。

卢：此曲永远是我最爱的协奏曲之一。第一号混合了作曲家17岁的旋律语汇和他晚期精致的钢琴与和声语法，管弦乐配器更是精彩绝伦，展现非常明亮清晰的色彩。它也不像拉赫玛尼诺夫其他三首钢琴协奏曲充满悲剧色彩，反倒呈现精致洗练的乐思和美得惊人的旋律。第一号唯一的问题，在于写作太精致。许多乐段钢琴和乐团高度融合，像是第三乐章结尾，形成对钢琴家和指挥家的严峻考验。这可能是让它较少被演奏的原因。

焦：但最少演奏的还是第四号。许多人说这是最不像拉赫玛尼诺夫的一首，我却觉得此曲非常接近作曲家内心，有最私密的情感和最暧昧的话语，是拉赫玛尼诺夫掏空自己、真心倾诉的创作。

卢：我完全同意你的看法。第四号是拉赫玛尼诺夫的内心话。对我而言，这是他生病的灵魂的日记，详实记录他的人生悲剧和秘密。你可以在其中清楚看到拉赫玛尼诺夫经历了什么。它并不疯狂，却非常真实。但说到我最爱的拉赫玛尼诺夫协奏曲，我还是选第三号，这也是我心中最伟大的钢琴协奏曲之一。它是多么丰富美丽，钢琴家可以在音乐中尽情表现自我，更是技巧的极致挑战。

焦：您怎么看拉赫玛尼诺夫自己的演奏录音，特别是他许多个性极为强烈的诠释，像著名的肖邦《第二钢琴奏鸣曲》和舒曼《狂欢节》？

卢：拉赫玛尼诺夫的演奏听起来的确很特别。我第一次听并不了解，只觉得奇怪。事实上，我发现欧洲许多对钢琴演奏历史很有研究的人，也都不了解。他那极具个人色彩，极为强烈的弹性速度与速度运用，甚至整体钢琴技巧，都非常特别，完全是他自己的声音。然而拉赫玛尼诺夫的演奏极富深度，只要能用心探索，就能见到他的音乐逻辑。这不是我在第一时间就会喜爱的演奏，却是能随我年龄增长，愈来愈能体会其奥妙，当然也就愈来愈喜爱的演奏。此外，拉赫玛尼诺夫演奏的特别，在于他弹什么都像他自己。你可以轻易辨认出这是拉赫玛尼诺夫在演奏，他却不曾刻意而为。我想这是因为他不但以大钢琴家的角度来看钢琴作品，也以大作曲家的身份来看他同行的作品。不是每位作曲家—钢琴家都在演奏中展现出这种特色，这也成就他钢琴演奏的独到魅力。当然，拉赫玛尼诺夫演奏自己的作品，是必须听的经典。他在其第一号钢琴协奏曲所展现的技巧，真是钢琴演奏史上的极致成就。

焦：那么拉赫玛尼诺夫的钢琴写作呢？早期有些钢琴家，像阿劳，就认为他的和弦堆砌太过分，音符太多，索性不演奏。但无论如何，拉赫玛尼诺夫总是开创出自己的一家之言。

卢：有一类作曲家，他们创作音乐时并不特别考虑表现的乐器。巴赫就是一例。《哥德堡变奏曲》可以被改编成各种编制，但无损作品的音乐表现。海顿、莫扎特，甚至贝多芬的钢琴音乐，也有许多作品可以改编成其他编制。然而，也有一类作曲家的作品和乐器高度联结，作品就是为特定乐器存在。肖邦和拉赫玛尼诺夫就是这样的作曲家，他们钢琴音乐和钢琴可说合而为一。我认为钢琴家应该从这个层面去思考，了解拉赫玛尼诺夫写作的道理与那为钢琴量身打造的音响与色彩。他的作品演奏难度极高，但写法都很钢琴化，完全顺着身体运作和钢琴演奏技法而写。他不像贝多芬、舒曼、柴科夫斯基等人的钢琴曲，往往只是出于音乐思考而不考虑实际演奏层面。对我来说，即使是拉赫玛尼诺夫作品中最困难的乐段，演奏起来还是比贝多芬等人"非钢琴化"的钢琴作品要舒服得多。更何况钢琴家若能忠实达到拉赫玛尼诺夫的要求，他所创造出来的声音会无比丰富美丽，具有独一无二的效果。拉赫玛尼诺夫的改编曲就是他对钢琴性能全面掌握的最佳证明，写法极其经济而精准，每个音符都有良好效果，毫无冗赘之处。我想除了手特别小或特别弱的人，拉赫玛尼诺夫对钢琴家并不会造成任何问题。

焦：俄国演奏家带来许多精彩改编作品，我也很高兴听到您改编的瓦格纳《诸神的黄昏》选段，未来还会继续改编吗？

卢：改编是一门高深艺术，但真的称得上是"艺术作品"的改编曲却不多。普雷特涅夫的改编是非常了不起、伟大的艺术作品。近年来，瓦洛多斯也有一些杰作问世，尤其是改编莫扎特的《土耳其进行曲》。我会改编《诸神的黄昏》，因为此剧和《特里斯坦与伊索尔德》并列为我最爱的歌剧，而我觉得我可以写下改编。或许我还会改编几首拉赫玛尼诺夫的歌曲……但改编真是一门大学问，我还有很多要学。

焦：您是新生代钢琴家中的佼佼者，尼古拉耶娃口中的"下一位大师"。您怎么看您所处的时代与听众？

卢：我希望听众了解，他们也是音乐会的一分子。对我而言，"真正的听众"绝对不是被动的聆赏者。相反地，他们不只去"听"音乐，更和演出者一同"经验"并"创造"音乐。现在很多听众完全是"消费者"，以为付钱买票，单纯接受演出就可以了。他们没有在精神上参与演出，只想得到浅薄的收获而不愿付出或学习。在昔日苏联则不然。音乐教育是

国家政策，要求并训练任何普通人都应该具备欣赏贝多芬交响曲的能力。这听起来似乎很霸道，但理念是对的—人应该自我充实、学习，让自己有能力去欣赏人类最伟大、最崇高的艺术。难道不是吗？面对伟大的音乐作品，人难道不该透过教育和学习，增进自己的聆听能力，以得到更高层次的精神满足与艺术感受吗？很遗憾，今天的音乐会几乎完全被市场经济宰制，人们对音乐艺术也缺乏重视。

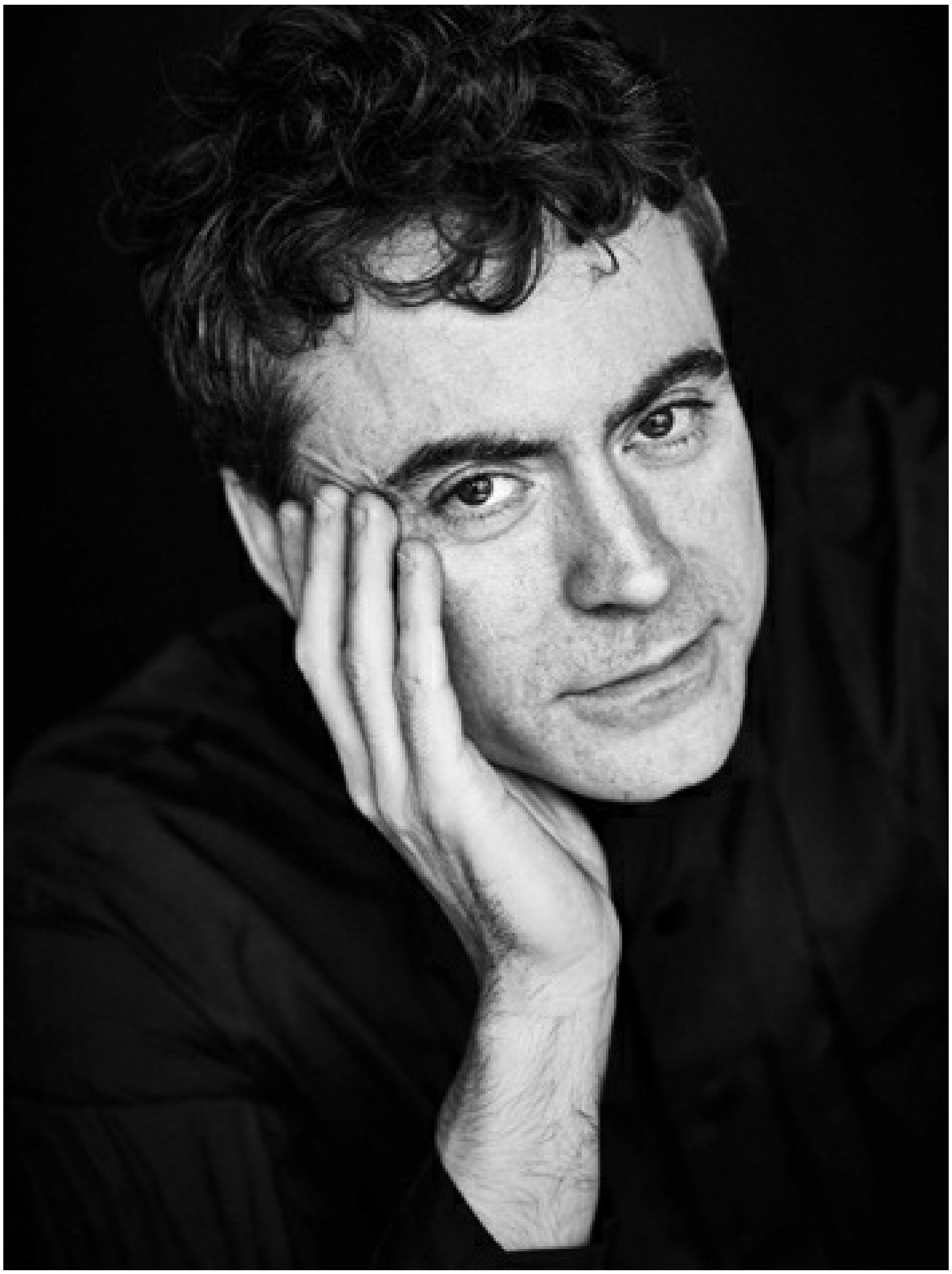
焦：您演奏时台风非常稳健自在，即使音乐充满思考，也不流于刻意。我很好奇您对自己的演奏有何期许？

卢：我从来不想模仿某位钢琴家，也不会刻意不要让自己像某位钢琴家。身为音乐家，我要做的就是真诚面对音乐。我的想法必然会和某些人接近，和某些人相对，但绝对不会和某人完全相同，因为我是独立的个人，有自己的艺术个性。有些钢琴家会刻意“做”出一些弹法，要弄一些姿势，或强加自己的个性在音乐里，好让听众辨认出他们—说实话，这其实是最简单的。我对自己的期许，是能不落痕迹地融入不同风格，诠释或技巧皆然。当我演奏莫扎特，我的风格和技巧必须和演奏拉赫玛尼诺夫完全不同，无论是性格或手指都必须改变，自然地为音乐改变。我希望达到演奏莫扎特的卢冈斯基和演奏拉赫玛尼诺夫的卢冈斯基，其实已是两个完全不同的钢琴家。

焦：您如何看自己的角色与定位？

卢：我不是个性外向的艺术家，也不会用言语解释自己的诠释。了解我的最好方法，就是听我的演奏。我认为真正有内涵的人总是暧暧内含光，不会把一切想法都表现在外。就像拉赫玛尼诺夫，其晚年作品都在说他的个人悲剧和秘密，但我想他绝对不会希望世人确切知道那些故事。人都有属于自己的秘密，我也不例外，而我只在音乐里诉说这些最私密的故事与情感。身为演奏者，我知道我和作曲家的差别。上帝把音乐交给作曲家，作曲家把音乐交给我们。我视自己为翻译者，把作曲家的想法与情感转达给听众，也把听众和我自己带进伟大的音乐之中。音与音之间，充满了人生的经验与情感。我希望听众不要轻忽音乐蕴藏的人生经验，能更珍惜自己，更用心聆听，和演奏者一同创造音乐。

路易斯
Paul Lewis, 1972—



1972年5月20日出生于利物浦市郊，路易斯幼年自学钢琴，后进入契天音乐学校（Chetham's School）就读，18岁于伦敦市政厅学院（Guildhall School of Music and Drama）师事哈维尔（Joan Havill），又成为布伦德尔的学生，曾赢得于伦敦举办的世界钢琴比赛（World Piano Competition）二等奖。路易斯以德奥曲目见长，录制的贝多芬钢琴奏鸣曲与协奏曲全集皆获好评，舒伯特作品也有佳绩，在独奏和室内乐都有杰出成果。2015年起他接任利兹大赛艺术总监，并担任评审团主席，是英国中生代最具代表性的钢琴家之一。

关键字：自学钢琴 公立音乐图书馆 布伦德尔 诠释传统 舒伯特（俄国钢琴家的演奏、反复乐段、开放式结尾、未完成创作、晚期作品、结构、《天鹅之歌》、最后三首钢琴奏鸣曲）进入乐曲情境 《图画展览会》 古典音乐不会消失

访谈时间、地点：2013年10月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：您学习音乐与乐器的经验非常有趣：先是在8岁那年学习大提琴，到12岁才开始真正学钢琴。

路易斯（以下简称“路”）：而我真的拉得很糟，一点天分都没有（笑）。其实我4岁就在学校教室摸过钢琴，马上就爱上它。但我们家在利物浦郊区，附近没有钢琴老师，学校也不提供钢琴课，所以我在12岁之前仅靠摸索，凭听力自学钢琴，毫无训练与纪律地弹着很糟的巴赫《创意曲》。

焦：但您很早就喜爱古典音乐。

路：我家里几乎没有音乐，有的话也是我爸偶尔播放约翰·丹佛（John Denver，1943—1997）的歌，我身边也没有听古典音乐的人。但我从8岁开始，有空就往公立音乐图书馆跑，听各式各样的音乐，最后完全被古典音乐吸引。那时一次只能借三张唱片。我总是兴奋地聆听，偷偷转成录音带，回图书馆再借三张，对音乐充满饥渴，虽然没有人能和我分享这样的快乐。不过即使家人不理解古典音乐，他们还是很支持我。我11岁那年爸妈带我去考曼彻斯特的契天音乐学校，但没被录取。后来有位钢琴教师愿意指导我，我和他学习两年，终于在14岁时考上。

焦：那在14岁到18岁这段时间呢？

路：我有老师，但基本上仍是靠摸索，相当随兴地演奏，直到我进

入市政厅学院和哈维尔（Joan Havill）学习。她知道如何展示身体与钢琴的关系，让我了解如何将自己连接到这个乐器，我才知道该怎么弹，起步可谓非常晚。

焦：从结果来看，这并未影响到您的技巧。

路：我对此的确也没有遗憾。我很喜欢青少年那段自由探索的时光。即使弹得很随意，但非常快乐，每天都有新发现。

焦：在这段自由探索期间，您是否就培养出对德奥曲目的喜爱？

路：我的确喜欢莫扎特、海顿、贝多芬，但最感兴趣的其实是俄国音乐！我一直到20多岁，曲目都以俄国作品为主，拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》更是这时期我最爱的曲子。是在我20岁认识布伦德尔之后，曲目才开始转向德国作品。

焦：布伦德尔最早的唱片也包括普罗科菲耶夫《第五钢琴协奏曲》，还录了《彼得鲁什卡三乐章》和《伊斯拉美》等俄国曲目。他也有一段俄国时期呢！

路：他告诉我他20多岁的时候，还弹过一次拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》呢！若是有录音可听就好了。有趣的是当年公立音乐图书馆中的钢琴唱片，几乎都是布伦德尔或肯普夫的演奏。当我见到他本人，像是看到唱片封面中的人走了出来，很特别的感受。

焦：你们是如何认识的？

路：那时他来我们学校指导，我被选中演奏海顿奏鸣曲给他听。本来以为他会劝我改行，上完课之后他居然要我和他保持联络……

焦：我想布伦德尔必然从您的演奏中听到非常可贵的东西。他是怎样的老师？

路：我和他的学习，是一年拜访他五次到六次。布伦德尔不是传统定义下的老师，几乎不管技术问题。除了一些关于音色塑造、触键方式和踏瓣用法的建议，他连指法都不关心。我们的“上课”其实是我弹给他听，而他给予看法。刚开始我什么都不敢说，只能一味接受。我第一次上课就是这样：我弹了李斯特《但丁奏鸣曲》，而布伦德尔分析每个小节……那堂课总共持续五小时，到最后我根本不知道要怎么弹了！我花了好一段时间才能和他讨论，也从讨论之中开始真正的学习，而不是模仿。他完全知道要说什么，简单几句就蕴藏巨大且实用的智慧，总是切

中问题，也不吝于给予建议。我也从看他演奏中学到很多。他太会用音乐说故事。看他如何在舞台上展现叙事魔法，总给我很大的启发。

焦：布伦德尔虽然是传统的代表，但也非常创新。您怎么看音乐诠释的传统？

路：我非常喜爱费舍尔、施纳贝尔、肯普夫，也认为传统非常重要，需要知道，但更重要的是音乐必须完全出于自己，以新颖、独立、原创的途径表现，而不只是重制前人的看法。要认识传统，也要和传统保持适当距离。布伦德尔相当尊敬传统，常谈及前辈的演奏，有时甚至会点名录音。比方说他是科尔托迷，就曾要我好好听他某个录音。但即使如此，他仍然主要谈这些人的诠释观点，而不是具体弹法。他也对名义上的传承没兴趣，从不曾说因为他是费舍尔的学生，费舍尔又是某某的学生，而这可以一路连到贝多芬之类的话。总之对于传统，他的看法相当务实，我也认为应当如此。

焦：您也听前辈俄国钢琴家演奏的舒伯特吗？之所以特别提到这点，在于普遍来说，西欧钢琴家其实很晚才把舒伯特纳入音乐会曲目，施纳贝尔可谓先行者；但俄国从索夫罗尼茨基、尤金娜等人开始就有许多舒伯特录音，甚至早在1928年波什诺夫（Leff Pouishnoff，1891—1959）就录制了《G大调钢琴奏鸣曲》（D 894）。论及舒伯特演奏传统，俄国其实有源远流长的谱系。

路：我的确听他们的演奏，吉列尔斯更是我极喜爱的钢琴家。俄国学派非常有个性，但也因如此，钢琴家彼此特色差距颇大。里赫特和吉列尔斯就极为不同，更不用说他们和索夫罗尼茨基的差异。我不能把“俄国钢琴家”当成一个单一分类来讨论，但可以确定的是我们能从不同诠释手法中学习。你提到《G大调钢琴奏鸣曲》，我第一次听到它，是里赫特在我16岁那年的伦敦现场演奏。你知道第一乐章他弹了多久吗？三十五分钟！他用非常慢的速度，又演奏所有的反复；那场有广播录音，所以我可以很清楚地告诉你，真的就是三十五分钟！这是我无法同意的诠释，我也决不可能弹出这种诠释。可是当时在音乐厅里的我，却完全被催眠，时间仿佛静止了。这是妙不可言的经验，其中必然有东西值得我们学习。

焦：对于是否忠实按照乐谱要求，演奏舒伯特作品的反复乐段，一直是颇受讨论的问题。您的看法如何呢？

路：我觉得这没有绝对定论。在舒伯特的时代反复必须遵行，传统

奏鸣曲式的呈示部也都要反复。但以舒伯特的写法，他的再现部几乎和呈示部相同，又往往花了极长的篇幅发展。如果呈示部反复一次，等于几乎相同的乐段要听三遍，这不见得真的必要。但像《c小调奏鸣曲》（D 958），呈示部的发展非常快速，我就觉得有必要透过反复让听众再听一次。我的考虑是素材的呈现与发展方式，倒不是乐曲长度。

如果仅是觉得反复会让乐曲太长而不反复，我不认为是好理由。

焦：反复与否也会影响我们对乐曲结构的感觉。有些作品，比方说《D大调钢琴奏鸣曲》（D 850），第四乐章的写法似乎很难和前面乐章所建构起的规模相比，有点头重脚轻，结尾也不像结尾—或许舒伯特不想要结尾？

路：这正是我想的。贝多芬总是会给出清楚的答案，奏鸣曲一定有明确的结尾。即使中间有玩笑与惊奇，那都必然在他的掌握之中，是唯一的解答。舒伯特则非如此。很多时候乐曲到了终点，不但没给解答，还抛出更多问题。《D大调钢琴奏鸣曲》就是如此，音乐好像可以一直持续下去。贝多芬总会抵达他要的终点，舒伯特往往只是旅程，但他有处理开放式结尾的绝妙手法，而那给予无垠的时间感。

焦：因此，对于他诸多“未完成”的奏鸣曲，像《C大调钢琴奏鸣曲》（D 840），或许舒伯特认为那其实已经写完了？

路：此曲像是他的《未完成交响曲》，音乐也像是管弦乐的钢琴缩谱而非纯粹钢琴音乐，演奏者必须以乐团的声响与色彩去填满它，特别对那些未配上和声的旋律。在我心中，这两首曲子的现存成品都已完美，不需要再写什么了，即使舒伯特确实有继续写下去的尝试。我想他自己清楚：他尝试了，发现新乐章不能为前两个乐章增加更多面向，放在一起也不合适，那干脆就停在该停的地方。像他未完的《升f小调钢琴奏鸣曲》（D 571），极其美丽又神秘的音乐，但审视全曲就会发现它其实在同一情感层次之中，没有真正的发展，所以舒伯特也就没完成它。这很可惜，特别是第一乐章美得惊人，但事情就是这样。

焦：这种特色在舒伯特晚期愈来愈明显，虽然对于一位32岁不到就过世的作曲家而言，“晚期”听起来不太合适。

路：说“晚期”是有点怪，但从1822年他发现自己得了梅毒之后，舒伯特的写作就出现明显改变。把1822年至1828年看成一个分期，其实能找到音乐上的对应。也在这个时期，他和贝多芬愈来愈不同。即使对这

位前辈的尊敬有增无减，舒伯特愈来愈明确地走出自己的路。他有极为温柔与亲密的特质，不追求惊天动地的效果，但效果就在那里，予人的震撼力不输给任何作曲家。我刚刚说贝多芬的曲子总是有很明确的方向，总有很确定的答案，其实就我的感觉，舒伯特的作品虽然看似三心二意、充满模糊光影，但这种三心二意与模糊光影，对他而言却是在那首作品的必须，也是他能得到的唯一方式。只是舒伯特比较诉诸直觉，而不是透过计算，不像贝多芬那样有逻辑。他是害羞的人，但他很清楚自己有敏锐的感受，清楚自己感受到什么，也清楚他能以音乐表达他的感受。所以回到你提到的结构，如果要让这些素材与情感充分发展，就必须给它们空间。比方说《A大调奏鸣曲》（D 959）长达十二分钟的终乐章，就是需要那样宽阔的空间才能使音乐充分舒展。因此演奏舒伯特需要结构，不能仅如小溪歌唱，而是需要不同于贝多芬的结构。

焦：另一个关于结构的问题：您如何看舒伯特《三首钢琴作品》，它们真能算是一组作品吗？

路：这是棘手的问题，我想解答在演奏者，就像《天鹅之歌》真能算是一组作品吗？这明明是出版商放在一起的歌曲，我们该照出版顺序演出吗？但我觉得透过诠释，仍能把《天鹅之歌》演绎成声乐套曲，提出令人信服的演出。就像《三首钢琴作品》的第一曲究竟要不要演奏C段一样。这段真的好美，但放在第一首里只会削弱音乐的整体感，所以我能理解为何舒伯特将它划掉；也因为它实在很美，我能体会勃拉姆斯在编辑时把它加回去的用心。如果演奏者决定弹这段，那要仔细调整前后对比，想办法让它听起来合理。第三首也是如此，中间段很容易听起来不断反复而显得无聊，也要费心思考处理之法。总之，面对这么精彩的音乐，取舍总是很难，只能更加用心。关于此曲有个好玩的故事：布伦德尔在20世纪50年代首次录它的时候，留声机杂志有乐评给了很不客气的评论，认为他不该擅作主张删除C段，“如果布伦德尔先生认为舒伯特曲子太长的话，或许他该专注于其他作曲家，像是胡梅尔。”布伦德尔看了，回函说明这段的编辑过程，最后说：“如果乐评先生下笔前没有做好研究，或许他应该专注于其他事情，像是赛马。”

焦：哈哈哈，这种事已经见怪不怪了。既然您提到《天鹅之歌》，有的音乐家将其顺序打散重组（比方说照作词者分类），有的则照顺序演出到《重影》（Der Doppelgänger），保留最后一首《传信鸽》（Taubenpost）当成安可，因为觉得这两曲情境实在差距太大，《天鹅之歌》不该有如此欢乐的结尾。您如何处理呢？

路：我目前仅和帕德摩合作过舒伯特歌曲，而他坚持《传信鸽》应该就在最后一首，即使那是出版商丢进来像是福利一样的曲子。《传信鸽》是G大调，和第一首《爱的讯息》一样，调性上前后呼应。但更重要的是《传信鸽》说的是怀旧、乡愁与渴望，像是对刚刚所经历的一切的回顾，所以其实能够当成结尾，端看你如何处理。对我而言，如果《天鹅之歌》以《重影》收尾，那是相当惊人的结束方式。在这么悲惨的歌曲之后，观众鼓掌，演出者以《传信鸽》当安可……这不会更突兀吗？但我相信一定也有演出者能让如此设计言之成理，所以关键仍是诠释。单独演出《传信鸽》，和演出前面十三首，接在《重影》之后演出，可以是截然不同的表现。这当然也增加了品赏的乐趣。

焦：论及舒伯特的最后作品，您认为当他谱写最后三首钢琴奏鸣曲时，他感觉自己即将死去吗？对您而言，这三首作品的难处为何？

路：这是颇有争论的议题。以前普遍认为是，后来有新证据指出舒伯特起笔之时其实健康状况还不错。就降B大调而言，我没有感到这是一个将死之人的告别，但确实感受到某种“接受”—无论接下来会发生什么，他都接受。这种认命的坦然是蛮特别的感觉，和之前创作都不同。但无论如何，舒伯特的作品一向复杂；不是织体、结构上的复杂，而是情感上的复杂。他鲜少只呈现一种情感，通常是呈现主要意念的同时，底下有纷杂的其他想法在跑动，形成丰富的层次与色彩。这种复杂—或说丰富—在最后三首又达到高峰。像c小调的第四乐章，当句子从小调转成大调，我们并没有感到喜悦或光亮，而是见到带着眼泪的微笑，甚至还更忧伤。面对这种复杂，演奏者必须先提出能说服自己的诠释，才能以强大的信心与决心为听众呈现诠释。当然，演奏所有乐曲都该如此，至少我没办法演奏自己不爱的作品。但要演奏舒伯特，或许这点格外重要。

焦：像A大调的第二乐章，音乐发展完全脱离当时的规范，不可不谓惊人。您如何处理？

路：这是很极端的音乐。一方面我们该让极端成为极端，一方面我们要处理平衡。这类似舒曼—你如果完全照他的音乐走，处处都是极端，那根本不成音乐。如何呈现极端但又维持某种平衡，真的不容易。不过舒伯特毕竟不是舒曼，问题没有那么困难，舒曼作品就连《童年情景》，对我都极为困难。

焦：您演出时有种特质，就是无论作品为何，总是可以在下手的那一瞬间立刻进入乐曲，不需要酝酿情绪。即便是变化多端的《图画展览

会》，您也一样可以做到。我很好奇这是天赋使然，还是刻意发展出来的能力？

路：对我而言，演奏一首曲子不是从下手开始，也不是从坐在琴椅上开始，而是从后台上场的那一刻就开始；你必须先让自己完全进入乐曲情境才下手演出。但《图画展览会》在这一点上其实比较容易，因为这是关于你如何看这些画/乐曲，所以你的印象与观看视角决定一切。

焦：您录制唱片时也是如此吗？

路：我尽可能把录音当成现场演出，录一长段甚至一个乐章，而非小段剪接。我的《迪亚贝里变奏曲》录音是很有趣的经验。当我已经完成录音，没有后顾之忧了，我请录音师和制作人坐在钢琴旁边当听众，再录一次不中断的完整演奏。最后的录音成品，其实绝大部分正是这次演奏。如果说录音和现场有何不同，我会说录音要能呈现现场不见得能听到的细节，但现场当然无可取代。

焦：不过现场演出变量很多，您可曾遇过在上台之后，发现内心所感和方才在台下想的不同？

路：这其实常发生，这时我会微调自己的想法，让接下来的发展合乎我的感觉。但像贝多芬这种结构极其严密的作品，开头些微的不同往往会导致结尾重大的改变，而这些不在设想之内的意外，又常成为可贵的养分，孕育出新观点。表演艺术真是“从实践中学习”的艺术。有些事你可以在家练习学会，有些则是没在台上演出就永远学不会。我不害怕必须调整，也很享受现场带来的惊喜。同理，和可靠稳定的伙伴合作室内乐也是很大的享受，总能获得丰富收获。

焦：《图画展览会》是您目前唯一的俄国作品录音，也是布伦德尔唯一录制两次的俄国音乐，可否谈谈您的心得？

路：这是巧妙融合幻想与现实的作品。“漫步主题”其实是一个贯串全曲的动机，不只成为其后的间奏，也隐身于许多画作。在《市集》之后“漫步主题”进一步融入画作，最终于《基辅城门》的壮丽声响中，幻想与现实合而为一。我会说那是现实被幻想所包围，或者被幻想所升华。除此之外，穆索尔斯基的音乐语言也让我倾倒。除了《基辅城门》可见东正教传统音乐，你可说《图画展览会》的音乐都是他发明出来的，并无前者可供依循。想想这实在很惊人。我在音乐会中常在《图画展览会》之前演奏李斯特的晚期作品，那是创作时间相近但也极具原创性的音乐，同样很惊人。说到俄国音乐，我并没有弃绝这些青少年旧

爱。如果哪天我去弹拉赫玛尼诺夫与柴科夫斯基，大家也别太惊讶。

焦：您的演奏读谱详尽、非常忠实，不过像您演奏贝多芬《第五钢琴协奏曲》结尾，加了和弦与乐团一起结束，并没有弹完音阶就收手。可否谈谈这个在19世纪普遍如此（包括李斯特），现在却很少听到的处理？

路：我最近在研究莫扎特钢琴协奏曲。莫扎特弹自己的协奏曲都会和乐团一起，开头序引如此，结尾也是，只是他不会费心写出来。我想贝多芬也是这样。对我而言，钢琴家在《皇帝钢琴协奏曲》结尾段什么都不做，坐在那边看着乐团演奏，实在太奇怪了。李斯特《第一钢琴协奏曲》最后两个和弦，钢琴也没有音，但我难以想象李斯特会不弹。或许这只是因为结尾可以因时制宜，有很多种可能，作曲家才不写。

焦：李斯特《第二钢琴协奏曲》钢琴就和乐团一起结束，但首演时李斯特是指挥，让学生担任独奏。或许正因如此，他需要写出来让学生知道必须弹。

路：你的解释很有趣。从另一角度看，钢琴家如果在李斯特第一号弹了最后的和弦，在《皇帝》结尾加了和弦，这会影响到音乐表现，甚至破坏诠释吗？我觉得一点都不会，甚至还帮助了音乐表现。忠于音乐和忠于音符并不相同。我们不要忘了记谱不可能完美，音符所指引出的方向、情感与思想，绝对更重要。

焦：在访问最后，您有没有特别想和读者分享的话？

路：很多人说古典音乐在消亡，我觉得这全是胡说。精致、深刻、伟大的艺术不会消失，但它的确需要进一步推广。推广不是要强迫每个人都听古典音乐，而是要让每个人都有机会接触。即使他们不会立即成为古典音乐的听众，也能在心里埋下种子。所以教育非常重要，而这包括学校与公众教育。如果当年我家附近没有公立图书馆，或图书馆里面没有古典音乐，我没有办法满足我内心的渴求，可能会变成完全不一样的人。和其他类型的音乐一样，古典音乐具有只有它才拥有的沟通能力，而任何人都可能被它打动，通过它心灵交流，知道自己并不孤单，有人这样深刻地了解自己。所以请大家停止说“古典音乐要消失了”这种话。第一，这不是事实。第二，这只会加深错误印象，让古典音乐得到的资源愈来愈少。古典音乐不是某个阶级的专属，否则以我的家庭背景，我不可能喜爱这种音乐，也不可能从事古典音乐。它的确需要我们付出，投资时间、情感与脑力，但唯有需要付出的事物才能真正丰富我

们的人生，提升我们到更好的地方。

梅尼可夫
Alexander Melnikov, 1973—



1973年2月1日出生于莫斯科，梅尼可夫6岁进入中央音乐学校学习钢琴，12岁起成为瑙莫夫的学生，后进入莫斯科音乐学院。他曾于1989年舒曼钢琴大赛和1991年伊丽莎白大赛获奖，逐步开展国际演奏事业。梅尼可夫艺术想象力丰富，敏锐而多方学习，对历史信息演奏与当代音乐皆有涉猎，钢琴与历史钢琴皆擅长，其录音常获各类奖项，肖斯塔科维奇二十四首《前奏曲与赋格》更足称当代经典。他对室内乐也相当擅长，在贝多芬、舒曼、俄国曲目上颇有佳绩，是思考细腻、理性感性兼具的演奏名家。

关键字：瑙莫夫 涅高兹 俄国传统和学派 时代风格 历史资料演奏 斯克里亚宾罗班诺夫 鲁比莫夫 斯泰尔 肖斯塔科维奇（风格、二十四首《前奏曲与赋格》、演奏）舒曼（室内乐作品、配器）音乐家的社会意义

访谈时间、地点：2017年2月，电话；2017年3月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：我知道您成长于相当有趣的家庭：令尊是数学家，令堂是语言学家，但您两边的祖父母各有一位是作曲家，令堂也熟识里赫特，写有关于他的著作，古典音乐和您的关系可谓既近又远。

梅尼可夫（以下简称“梅”）：的确，但我父母相当喜爱音乐，而我姐姐后来成为钢琴家和作曲家。我小时候大概就是天天听她练琴，无形中培养了对音乐及钢琴的兴趣。6岁那年我学了六个月的琴，考进中央音乐学校，开始正式音乐学习。但我父母没有一定要我成为音乐家，从不强迫我练琴。我的学习很自然，和其他孩子一样有时想玩球多过练琴，但也逐渐发展出对音乐的兴趣与热情。我在那里学了十一年，后来进入莫斯科音乐学院。

焦：在中央音乐学校的学习中，您印象最深的是什么？

梅：现在回想，我会说那是我遇见的前辈师长。他们承传了过去时代的美学与价值观，虽然后来不见得都成为我的老师，却潜移默化地影响我。我后来在意大利科莫湖（Lake Como）音乐营学习时，和施纳贝尔的儿子卡尔（Karl Ulrich Schnabel，1909—2001）上课，也有这种感觉。他们切入音乐的角度和现今不同，我觉得很有趣也很有价值。

焦：昔日苏联学派的几大分支，戈登维瑟、涅高兹、伊贡诺夫和芬伯格，到您这一代还有意义吗？您是否仍受到他们的影响？

梅：不能说没有，但不是在学校学习中。我在中央音乐学校的老师并不积极，没给我足够的训练和功课，但她和我父母推荐金兹伯格女士（Elisaveta Ginzburg）—钢琴大师金兹伯格的女儿，于是我和她上私人课建立演奏技巧。除了提到父亲的音乐与演奏，她也是芬伯格的学生，常和我说他的音乐观。若真要说，或许她才是我最重要的老师，后来我们也变成朋友。我和瑙莫夫学习时他和师母常提到涅高兹。不知现在情况如何，在我学生时代几乎大家都在说他。我小时候就读过他的书，觉得那是很新鲜、幽默也直言不讳的著作，不过我后来才了解他的影响力主要来自“国际化”。我甚至不能说那仅是德国或波兰，而是对整个欧洲的艺术文化都有深厚造诣，对那时封闭的苏联而言格外具有启发性，他也为不少作曲家与曲目提出更深入的剖析。此外，涅高兹不只是全面性的艺术家，也是非常有讲课魅力的人。很难想象都过了六十年，还有很多女学生回忆他是多么迷人。只要想想连里赫特这样有强烈独特个性的人，都臣服于他的风采之下，不难想象他的风采。不过我个性是这样，如果大家都往同一个方向走，我就会想去另一边，看看其他风景。涅高兹大名如雷贯耳，反而让我只想逃开—虽然这完全不是他的问题。

焦：可否多谈谈您和瑙莫夫的学习？

梅：我12岁就和他学，前后长达十年。如果能重新来过，我想我大概不会和任何老师学那么久。我觉得在成长期还是多接触不同教法与观点比较好。但也因此我和他变得很亲近。在他妻子过世后，几乎是我在照顾他的起居。他人生最后两三年，举凡看病、手术、住院等都是我在陪伴。也在这段时间，他变得非常平静，说话很有讽刺机锋，更有强大的分析能力与记忆力—这是我之前不认识的瑙莫夫！我这才知道，以前他生活中的“健忘”，比方说连自家地址都记不得，总得仰赖太太接送，或教学常前后说相反的话，给彼此抵触的建议，其实都是装的，他根本什么都记得！我以前认为他是浪漫派传统的代表，但他最后几年所展现出的思考又不只于此。我很惊讶能目睹这些，这也让我去思考他以前故意装忘的原因。

焦：您怎么看传统与学派？我知道您对所谓的俄国学派有不同看法。

梅：我这样讲大概很多人会想杀了我，但若真要给一个答案，我会说“没有”。当然，我们“有”俄国传统和学派，但所有标榜自己是任一学派代表的人，通常都是最不了解那个学派是什么的人。传统和学派不断在变，我们没办法做出明确定义。与其自我标榜，还不如不说。

焦：您如何看作品与其时代风格之间的关系？

梅：读谱是件很困难的事，难在如何了解音乐的语言，各家可以非常不同。即使读得详尽，我们也无法完全知晓作曲家心中想要的演奏风格。比方说你读普罗科菲耶夫和欣德米特的乐谱，再去听前者弹钢琴与后者拉中提琴的录音，你会发现他们所呈现的风格、美学与品味，和我们这时代有多么大的不同，但我们无法从乐谱中知道。当然有人想要模拟或重建某一时代，比方说2011年的电影《大艺术家》（*The Artist*），乍看之下颇有趣，但事实上无法实际重现1930年代，艺术上也不可能真正成就什么。对于有录音录像的时代尚且如此，更不用说对没有影音记录的过去。因此我总是以非常怀疑的态度看待所谓的“真实演奏”（authentic performance）——当然现在大家也不这样说了，而称之为“历史资料演奏”，因为知道不可能“真实”。其次，讨论作曲家的演奏风格，常面对的是伟大的音乐心灵，而我们的程度不见得能充分理解他们在演奏中做的，一味模仿只会显得愚蠢。话虽如此，我们还是要不断尝试，努力了解那些我们不了解的事。我小时候常听人说“贝尔格是天才”，于是我找他的作品来研究，发现完全不懂，只好像鹦鹉学舌般地说“是的，贝尔格是天才”。但既然大家都这样说，这背后一定有点道理吧！于是我强迫自己继续努力研究，终于有一天，我突然领悟了他某一处的写作思维，然后就瞬间理解他的音乐语言，也终于知道为何大家说“贝尔格是天才”。这个经验的出发点是错的，过程却是我最珍贵的记忆。音乐语言就像世上任何一种语言一样难学，我们只能不断努力，永远不能停止。

焦：您录制的斯克里亚宾，弹性速度与弹法大量参考了学者罗班诺夫（Pavel Lobanov，1923—2016）版的乐谱。他以斯克里亚宾用Ludwig Hupfeld phonola和Welte-Mignon两种再生钢琴录制的演奏，对比原曲做出新版本。我知道您正在进行普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲全集录音，我很好奇您的第四号第二乐章，是否也会如此参考作曲家本人的录音？

梅：两者情况有些不同。一方面斯克里亚宾的演奏和他乐谱之间的差异，远比普罗科菲耶夫的要大，另一方面——嗯，我希望大家不要认为我骄傲，但我演奏普罗科菲耶夫没有遇到太大风格或智识上的挑战，觉得很能理解他，但对斯克里亚宾就不是如此。当然，我们可以参考索夫罗尼茨基的演奏，但罗班诺夫的乐谱更像是教科书，让我们清楚看到斯克里亚宾演奏中的某些模式或习惯。比方说当你看到他弹某种和弦配置总是左手比右手先弹，或用某种弹性速度，我们分析出道理后，就可沿

用如此手法演奏其他的斯克里亚宾作品。

焦：他晚期作品的和声语言和早期天差地远，但就其演奏手法来看其实仍有脉络可循，不如其作曲风格改变剧烈。

梅：而且即使和声语言改变甚大，他的奏鸣曲结构仍然非常传统，仿佛把这种形式当成宗教教义奉行。这也是我开始弹费德曼的原因。如果斯克里亚宾多活三十年，写出来的曲子可能就像费德曼，我可以看到其中非常清楚的延续，因此弹费德曼也可帮助我更认识斯克里亚宾。我最近认识一位费德曼的朋友，他说费德曼在纽约的钢琴老师就是斯克里亚宾的学生，而费德曼也的确非常着迷斯克里亚宾。看来我的判断没错。

焦：您在求学过程中就对古乐演奏产生兴趣。我听说您是先从一位小提琴家朋友那里听到古乐奏法与曲目，然后您联络了鲁比莫夫。可否谈谈他和苏联/俄国的古乐发展？

梅：古乐演奏在俄国并未蓬勃发展，有也多在圣彼得堡，莫斯科所幸还有鲁比莫夫。要不是他和其他两三位音乐家，俄国在此就一片荒芜了。他学问之丰厚，又可说是世上最权威的专家。你访问过他，相信一定可以感受到他多么充满好奇，到现在仍是热情积极而且永不妥协的人。在对古乐演奏仍相当有敌意的环境下，他居然能克服种种困难，在西欧搜集各种古键盘乐器运回莫斯科，这真是太不可思议了！他演奏成就惊人，而我必须说他的教学成就也同样卓越。在他指导下，不少学生都成为全方面的音乐家，有完整的音乐与演奏知识，毫无弱点。若说我会遗憾什么，其中之一必然是我没有成为他的学生。

焦：我非常尊敬鲁比莫夫，而他真有与众不同的品味。

梅：其实他是永远的叛逆，比我要反骨十倍。有次他说："对钢琴家最无用的曲目，就是早期舒曼和柴科夫斯基。"我说："咦，你以前说过拉赫玛尼诺夫是对钢琴家最无用的曲目，我想你该统一一下说法喔！""唉，你不知道，"鲁比莫夫叹了口气，"我花了多大的功夫，才能抛弃我对拉赫玛尼诺夫的喜爱啊！"他就是这样的人，只要什么广受欢迎，他就要走相反的路，还说过巴赫是对钢琴家最无用的曲目。不过如果你有机会听到他演奏那些"无用"曲目，你会发现他实在弹得好，甚至比他一般曲目更好。嗯，你知道，爱是藏不住的。

焦：哈哈，我在台湾听过他弹肖邦，的确非常好！而您后来到科莫

湖和斯泰尔学习，可否也谈谈他？

梅：我第一次认识他是透过录音。那时我在格拉茨（Graz）一家唱片行，想说听些唱片打发时间。没想到当我听到斯泰尔演奏的海顿，整个人完全傻了—怎么会有这样新奇、精彩、有活力且有魅力的诠释！最后我在那家店听了好几个小时，根本难以离开。后来我知道他在科莫湖，就去找他学。我不能说是他真正的学生—这也是我另一个遗憾—但我们成为非常好的朋友，我总是从他那不可思议的知识中得到无数启发。最近我们合录了舒伯特四手联弹，对我而言如同美梦成真。

焦：您的古乐演奏经验是否改变了您演奏现代钢琴的方式？

梅：我不是回答这个问题的理想人选，因为我虽然弹过羽管键琴，但我不是羽管键琴演奏家，大概也不会往这方面继续钻研。我买了古钢琴在家练习，但没有常在音乐会演奏它。很多人诟病现代钢琴太响亮，但这就是为两千人以上的音乐厅所打造的乐器，当然要有与之相符的强度、层次与音量。在不同乐器上演奏，首先会知道什么不可能，哪些效果就是做不到。再来就是思考差异，比方说泛音与音色的丰富程度、句法能否清晰等，总之对声音的设想会改变，当然也就影响表现方式。要考虑的变项很多，只能说我还在探索，但知道愈多总是愈好。

焦：我很喜爱您录制的肖斯塔科维奇二十四首《前奏曲与赋格》，可否谈谈您如何接触这套作品并决定录制全集？

梅：我在学校里没怎么学它，大家也没怎么讨论。最早是1996年瑙莫夫要我弹四首，于是我选了第三、第四、第七、第八曲来弹。后来我受邀在里赫特的“十二月之夜”音乐节中演出一场肖斯塔科维奇，于是我在《来自犹太民俗诗歌》（*From Jewish Folk Poetry*，Op. 79）和小提琴奏鸣曲之外加了这四首，仅此而已。很久以后，当和谐世界唱片老板问我想录什么，我才又想到它—或许这是我能弹出别人尚未提过，属于个人独到观点的作品，这才开始钻研全集。我同时也研究巴赫的四十八首《前奏曲与赋格》（肖斯塔科维奇写作这部作品的灵感来源），并且好好复习了对位法。

焦：您怎么看肖斯塔科维奇与赋格的关系？

梅：他在非常短的时间内完成这套作品，经常一天就写完一首。这反映出很多事。不少赋格其实他应该早有想法，e小调那首就可在他三年前的草稿中发现。我想他大概对赋格非常感兴趣，也很得心应手，只是之前没什么机会写，大概只有二十四首《前奏曲》（Op. 34）中的一

曲、钢琴五重奏的第二乐章和《森林之歌》（*Song of the Forests*，Op. 81）而已。

焦：您用什么乐谱版本？

梅：你问到痛处了。此曲至今没有一个校订完好的版本。早期版本有很多误印与错误，后来的版本很多也就照印。比较有趣的是作曲家自己犯的错。比方说在b小调赋格中，你看到他会为了避免平行五度而调整主题，却不小心在后面的段落中出现平行五度。这只是诸多例子中的一个。我在录音中照他的错误演奏，但在现场就常会更改。

焦：您怎么看肖斯塔科维奇自己弹这些作品的录音？（录于1951年至1952年，共十八曲）

梅：让我先从另一首曲子谈我对肖斯塔科维奇演奏自己作品的看法。1968年12月，在正式首演之前，肖斯塔科维奇在家里和奥伊斯特拉赫演奏了他为后者写的小提琴奏鸣曲并留下录音。那时他身体很不好，右手因为在1965年罹患脊髓灰质炎而变得很不灵活；奥伊斯特拉赫才从国外回来，根本没时间练，几乎是视谱演奏。我和福斯特（Isabelle Faust，1972—）要录这首，于是我千方百计找到录音，和她一起听……然后我们都愣住了，不知道还要不要录—因为这个由视奏小提琴家和手指残障钢琴家所演奏的非正式录音，所告诉我们的乐曲内涵，胜过我们所听过的任何其他录音，包括里赫特和奥伊斯特拉赫或卡冈的精彩合作！对我而言，肖斯塔科维奇的演奏几乎都是如此。以二十四首《前奏曲与赋格》这套曲目来说，他的演奏无疑是最重要的版本，是绝对必须研究的录音。

焦：在此作首演前，肖斯塔科维奇曾在莫斯科音乐学院弹给几位朋友听，听众之一的钢琴名家费利尔曾说："肖斯塔科维奇以惊人的力量传达出作品的性格。在此之后，我没有听过任何像那场的演奏。或许他的弹奏缺乏国际名家所有的技巧和精炼，但是没人能够像作曲家在那场演奏中一样，精彩诠释出每首前奏曲与赋格的想象与独特色彩。"我想他的感想完全呼应您的观点。不过您怎么看肖斯塔科维奇演奏他的两首钢琴协奏曲？他弹得非常快，在苏联的录音比在巴黎的录音更快，第二号尤其快到荒谬，我不知道为什么会是这个速度。

梅：嗯，这应该就是大家所认为，他因为技术不到位而紧张，因紧张而快速了。我想特别说一下第二号。很多人认为这是写给学生之作（给儿子Maxim的成年礼），技巧很简单，我完全不这么想。对我而言

第二号所要求的技巧比第一号难，特别是第三乐章的音阶、震音与交替和弦要能弹得清楚漂亮，真会让人吃足苦头！不过说到速度，我常听到人说对于肖斯塔科维奇，我们不需要在乎他谱上的节拍器指示。我不同意。我认为他的速度指示都有清晰脉络。有些作品，比方说《第一钢琴协奏曲》，由于几个乐谱版本速度不一致，最后编校者还参考他的录音来定夺。但就二十四首《前奏曲与赋格》而言，我认为他的速度指示都非常有道理。比对其录音，有几曲他以和谱上完全相反的速度来弹。他为何会这么做？表示这几曲速度其实不重要，于是故意录下相反速度的演奏？还是另有所指？我们该如何取舍？我至今没有答案。有些曲子或段落我们可以说是因为紧张而变快，但也有几曲弹得特别慢，远比谱上速度指示慢，这就很耐人寻味了。

焦：那我们就来谈他弹得特别慢的几首，像是第十六首降b小调、第二十首c小调和第二十二首g小调的赋格。首先，g小调这首是全曲中唯一“写法自由”的赋格曲。

梅：一开始我非常惊讶地发现，这二十四首中的其他二十三首，都以非常单一化，像是学校基础赋格模板的方式谱写，不仅增值减值都用得少，还完全没用到逆行（retrograde）。我想作曲家可能想达到一种效果，就是即使他用这么单一的方式写作，还是能够让你感觉不到重复或无聊，因为作品中的音乐素材实在太丰富多元、情感幅度极广。至于为何在g小调这首突然改变写法，我想一方面是作曲家想要显示他也可以写作自由的赋格，就像这二十四曲赋格除了第九首E大调，都没有用到倒影手法（inversion）一样—总要让人知道他不是不会写。另一方面，这首前奏曲写得极其感人，之后的F大调又洋溢机智。在作品即将结束，进入最后一组（第二十三首与第二十四首）之前，于第二十二首来个意外变化，颇有峰回路转的趣味，而我们的确可以从作曲家自己的演奏中感受到如此兴味。

焦：那c小调这首呢？

梅：它特别处在于这是全曲唯一没有结论的赋格。肖斯塔科维奇常有这种写法：两条冲突的旋律彼此互动，中间虽然想要取得共识，结尾仍然各自分开。此曲就是如此，结尾像是问号而非句点。在思考速度之前我通常会先想乐曲的功能，由功能与内容等来决定速度。

焦：降b小调这首的原因就很明显了。

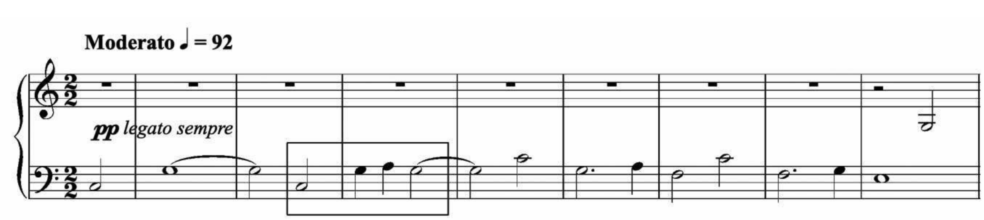
梅：第十五首和第十六首可说是戏剧冲突最强烈的一组。第十五首

的前奏曲是古怪的圆舞曲，旋律仿佛来自街头音乐，赋格曲更令人吃惊地用了十二个半音中的十一个音，像是和十二音列技法致敬。换句话说，无论是前奏或赋格，都是全集中语汇与素材最现代、最和巴赫与巴洛克无关的一首。第十六首却全然是古风，还是比巴洛克更早的中世纪风格—我真不知道在1950年，苏联对早期音乐几乎毫无研究、可能连录音都没有的情况下，肖斯塔科维奇是从何学来如此风格。这可能是全曲中我最爱的一首赋格，你会非常惊讶这居然是20世纪中期的创作！此外我一向主张这二十四曲是一组作品，一个完整的循环。全曲分成两部分，在第十二曲的赋格情感达到高峰又随之崩塌，第十三曲则是重新开始。第十五曲和第十六曲就二十四曲而言正好在黄金比例分割点，果然也是对比最强烈的一组。至于最后一首，也是篇幅最长大的一曲，只有放在整组结尾，才能真正看出它的意义，才能知道为何它的结尾会让我们想起他第五号交响曲的结尾。因此我现场不是演奏全二十四曲，就是演奏前或后十二曲，不再挑选数曲演奏。但就我经验而言，这从来没有令听众失望或厌烦，总能抓住他们的心。

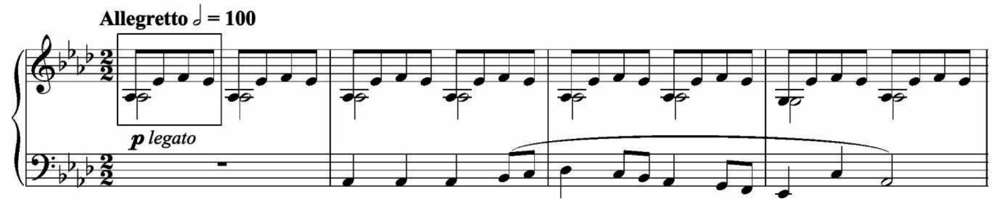
焦：第十四曲的前奏的确给人重新开始之感，但为何其赋格又是二十四曲中唯一的五声部？

梅：这让我想到巴赫《音乐的奉献》（*Musikalisches Opfer*，BWV 1079）中的六声部主题模仿曲（ricercare）。众多声部不是要表现复杂，而是从四面八方聚集元气、慢慢恢复。特别在第五声部与第六声部出现时，总是给我这种感受。

焦：我完全同意您的分段结构看法，但就像巴赫作品可同时具有“二”与“三”的结构，我在想这二十四曲不只可以二分，似乎也可三分（以八首为一单位）—这似乎可解释为何第九首的赋格是全曲仅有的二声部（另一种重新开始），也是唯一用到倒影技法的赋格；在第十五首和第十六首达到对比高峰之后（第二部分结束），作为第三部分开始的第十七首降A大调，前奏又回到第一首的赋格主题。



谱例1：肖斯塔科维奇第一首《C大调赋格曲》之主题。



谱例2：肖斯塔科维奇《降A大调前奏曲》开头。

梅：你的想法很有趣。我没这样想过，不过我若演奏全集，分段方式是十二曲、四曲、八曲，第一次休息比较长，第二次短些，这或许隐约呼应了你的三分观点？这下我可得好好思考。

焦：也从这个重复出现的主题，我有两个延伸问题。第一，除了第一首赋格主题，我也能从这套作品中听到不少其他重复出现的旋律或动机，比方说第三、第六、第十二与第十六曲就让我怀疑作曲家是否有意引用“神怒之日”，不知您的看法如何？第二，您如何看这二十四曲和肖斯塔科维奇其他创作之间的关联？除了第二十四曲结尾和《第五交响曲》结尾相似，第三首前奏曲用了《第十交响曲》的动机，第八首前奏曲让人想到第二号奏鸣曲的开头，第十一首前奏曲像是《第九交响曲》开头的改写，而其赋格又和《第十交响曲》终曲相似……

梅：如你所说，我也认为这套作品中充满各种引用，对自己和他人作品的引用。这些年下来我找到上百个符码、引用与隐藏讯息，还有很多隐藏或变形的DSCH动机—如果我能找到上百个，那表示曲中一定还有更多。知道愈多，自然愈能建立一套诠释系统，虽然这会是非常个人的诠释。二十四曲可能各有指涉，但我想特别提出此作和肖斯塔科维奇后来作品的关联。比方说第十五曲的赋格，我为何说这是对十二音列的致敬，因为这个赋格主题也出现在他的小提琴奏鸣曲，而该曲结尾引用了一大段贝尔格小提琴协奏曲，是对贝尔格的致敬。就在他写小提琴奏鸣曲的时候，他在访问中谴责勋伯格和贝尔格这类形式主义、资产阶级的音乐，但同时他在作品里这样诚恳高贵地向十二音列技法与贝尔格致敬。我们知道后者才是他的真心话，只是在那时代他不能说。这套作品对作曲家本人而言也必然非常重要。他在中提琴奏鸣曲—他人生最后一首作品—回顾他的人生，按顺序引用他十五首交响曲，独缺第十二号：当第十一号的旋律出现后，接下来不是第十二号，而是d小调赋格的主题，然后是第十三号。这实在太明显了。作曲家不喜欢这首交响曲，而用一部他心中足够分量的作品取代。附带一提，我也不喜欢第十二号，这首纪念列宁的作品太过政令倡导，像电影配乐而非交响曲。总之，肖斯塔科维奇虽然被迫什么都不能说，却想办法在作品里什么都说了。但

说到这里，我对这部作品最大的疑问，正是d小调的赋格主题。我相信它必有来源，而我仍不知那是什么，希望有天能得到解答。

焦：我一直思考，为何肖斯塔科维奇会在首演之前就先录制十八首《前奏曲与赋格》，这是否代表他其实不满意尼古拉耶娃的诠释？我比对他们二人的录音，在后者宣称得到作曲家许可的踏瓣或弹法更改处，也不见得都能在作曲家本人的演奏中找到。但从刚刚的讨论，我想就算作曲家本人不满意尼古拉耶娃的诠释，这也完全可以理解，因为不可能有人比他自己更清楚这部作品中的引用、密码与暗语。

梅：我想这部作品是作曲家写给自己，没有意图要成为音乐会曲目的作品，而这可以解释为何他那么急切地想亲自录制。我对尼古拉耶娃的演奏没有负面意见，虽然我不知道为何她的三次录音第一次比第二次好，第二次又比第三次好，但她启发了肖斯塔科维奇写作这套作品，终其一生都在推广，甚至能背谱演奏，有非常个人化的心得。但即使如此，此曲不该只有一种声音，在她之外也有不少精彩版本。我想此曲有太多面向可以探索，而我们到现在对它的研究都很有限，期待能有更多人投入。

焦：您怎么看肖斯塔科维奇的风格变化？

梅：很多人认为当他从《第五交响曲》起被迫改变作曲风格后，他就是杰出但不那么重要的作曲家了。我不这样想。同时期苏联有那么多前卫作曲家，被迫改变风格后就无以为继，肖斯塔科维奇却以极惊人的才华提出新的音乐语汇，坚强地存活下来。他又有本事在这种情况下照样说他想说的话，无论那是多么迂回隐晦。

焦：您的室内乐演奏相当精湛，可否谈谈这方面的心得？

梅：我对独奏和室内乐其实持同样态度，没有特别心得。我只能说演奏室内乐让我得以和顶尖音乐家一起工作、学习，收获很大，也很开心。

焦：您最近录制不少舒曼的室内乐，您认为写钢琴独奏曲的舒曼和写室内乐的舒曼，是不同的作曲家吗？

梅：其实若要我说，我会说舒曼听起来和其他人都不同。他是那么出色，却没有受过良好作曲教育的作曲家，到40岁以后才好好钻研对位法。他早期那么多钢琴独奏杰作，都是在学作曲之前凭其惊人天才所写的，像《托卡塔》就来自他的即兴演奏，可见他是多么天才。我觉得写

室内乐和交响曲的舒曼，比写钢琴曲的他甚至更好，但那是非常高级的音乐语言，需要精妙品味方能充分欣赏。就如李斯特所言，这不是能轻松理解的作品。我知道对某些人而言会很难欣赏，但我实在喜爱他的三首《钢琴三重奏》与《d小调小提琴协奏曲》，对后者更是爱到极点。

焦：您觉得舒曼室内乐作品的效果如何？其中有些并非为特定乐器而写，但有明确编制的，如小提琴奏鸣曲和钢琴三重奏，部分乐段听起来很奇怪，似乎很难有好效果。

梅：我知道你说的是什么。比方说，在小提琴奏鸣曲和钢琴三重奏中，都出现钢琴和小提琴或大提琴演奏完全一样的旋律，实在不知为何他会这样写。但当我用历史钢琴演奏之后，答案就出来了。舒曼是以他那时的乐器与音响来思考，而这和现代的可说完全不同。现在大家常改他的管弦乐配器，认为他不会写，但如果你听阿巴多和莫扎特乐团（Orchestra Mozart）录制的舒曼《第二交响曲》，就会知道那是困难但也是最好的配器，写作很合理。

焦：在访问最后，可否请您谈谈作为音乐家的社会意义？

梅：我对此很悲观，不认为现在的音乐家有和以往一样的社会地位与影响力，未来或许还会更糟。太多人把音乐演出当成娱乐而非艺术，包括音乐家自己。但悲观归悲观，我仍然做自己的事，持续我的探索。就像我知道舒曼晚期作品对一般人而言不好理解，但既然我喜爱它们，这就成为我的责任，要让听众感受到我们所感受的，理解并喜爱这些作品。

列夫席兹

Konstantin Lifschitz, 1976—



1976年12月10日出生于乌克兰哈尔科夫（Kharkiv）。他5岁进入格尼辛学校，师承柴林克曼（Tatiana Zelikman），13岁即在莫斯科举行独奏会并获得压倒性好评。17岁他于格尼辛毕业音乐会上演奏巴赫《哥德堡变奏曲》、拉威尔《夜之幽灵》与斯克里亚宾，日本Denon唱片公司随后录下其《哥德堡变奏曲》并于1996年发行唱片，旋即入围当年格莱美奖。列夫席兹曲目极为广泛，从早期巴洛克至当代作品无所不包，亦长于室内乐，技巧卓越且音乐深刻，是当代最出色的钢琴名家之一。近年他亦涉足指挥，目前任教于琉森大学。

关键字：柴林克曼 《哥德堡变奏曲》 图蕾克 傅聪 巴赫《前奏曲与赋格》 历史信息演奏 传统 贝多芬（形式、个性、奏鸣曲、晚期作品、赋格）舒伯特（贝多芬影响、晚期、最后三首钢琴奏鸣曲）《图画展览会》 忠实 诗歌 李斯特《超技练习曲》 标题 舞台表现 启发 音乐环境 教学

访谈时间、地点：2013年4月，台北；2016年10月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：可否先谈谈您的早期学习？我知道令堂就是钢琴老师。

列夫席兹（以下简称“列”）：是的，家父也很喜欢音乐。从我有记忆开始，大概3岁，我就被音乐围绕，家里总是放着唱片。我妈妈很自然地教我音乐，包括理论和演奏。后来她发现我反应很快，似乎有天分，就让我去格尼辛学校的预备班。我5岁起正式成为格尼辛的学生，我们也得从莫斯科市郊搬到市内以便我上学。那是段辛苦的日子：全家得挤在小公寓，还和邻居一起分房间，但音乐学习倒是快乐。

焦：那时学校环境如何？

列：格尼辛一直有好老师，许多名家也是中央音乐学校、莫斯科音乐学院和格尼辛都教。学校间形成良性竞争，维持杰出水平。我从5岁到17岁都和柴林克曼教授学习，她给我全面的音乐教育，为我建立很好的技巧。她班上有许多好学生，大家彼此砥砺，是很好的学习环境。

焦：您毕业演奏会弹了《哥德堡变奏曲》，之后录制的演出在西方世界发行后立刻引起轰动。这是您自己的决定要弹它吗？

列：是的。事实上在格尼辛的最后几年，都是我自己选择并规划曲目。我之前就练了很多巴赫，但要弹《哥德堡变奏曲》仍是相当大的挑战，更何况以当时的年纪。但我最后还是选了这首，把它当成一个阶段的学习总结。

焦：我看您的曲目，发现您似乎非常喜爱变奏曲，从小就是如此吗？

列：的确。肖斯塔科维奇曾说变奏曲是最难写的曲类，因为那是在最单纯的形式里开展最纯粹的幻想，没有既定章法可依循，完全仰赖作曲者的创造力。就像大自然不会重复自己，每棵树都是另一棵树的变奏，变奏曲有无限的空间，演奏者也要以无尽的想象来面对。

焦：您的演奏确实很具幻想色彩，也有些很大胆的速度处理。您在2015年发行了新的《哥德堡变奏曲》，在此之前您在台湾演奏过此曲两次。若比对这三次演出，差别实在不小。

列：我认为演奏变奏曲本当如此，那是我内在对这些变奏的回应。这也是现场演奏永远比录音珍贵之处，再好的录音都无法取代现场欣

赏。我其实没有打算在这个时候再发一张《哥德堡》，但唱片公司与听众让我改变了主意，而我很清楚知道这必须要是一张实况录音，所以最后选了在德国巴赫音乐节上的演出。

焦：您认为现场录音一定比录音室录音更好吗？

列：要看作品性质。《哥德堡变奏曲》由于是变奏曲，诠释发展变化无穷，特别需要即兴灵思，所以我选择现场录音。若是两册《前奏曲与赋格》，我就希望是录音室录音，因为我的诠释难以从现场演奏全曲的形式中完全达到。但无论如何，每场音乐会都独一无二，有自己的情感与灵感脉络。这场《哥德堡变奏曲》当然有其自发性与即兴思考—那不见得完整或完美，但我在此追求的恰恰是“不完美”。录音发行时我就对其中一些地方不甚同意，若我现在再听，不同意处想必更多。但若选择的是今天的录音，明天的我想必也不会满意。因此我把决定交给听众。

焦：您如何看此曲的结构？

列：《哥德堡变奏曲》围绕着“三”：主题是三四拍、多数变奏是三声部、每三曲是一首卡农、总共三十段变奏……全曲处处可见三位一体的概念。我愈熟这部作品，对结构也就愈清楚，但也同时对结构愈不感兴趣。作为演奏者你当然要对结构了然于心，但演奏时我不会去追求呈现如此数学式的面向。这也和我追求“不完美”有关。我们的物质世界在追求完美，总是要更好，可是我们的心灵与情感世界却总是充满后悔与失落。

焦：在格尼辛之后您到伦敦学习，这也是您自己的主意吗？

列：这就是柴林克曼的建议了。她在伦敦有些朋友，能安排我去考试。当我考皇家音乐学院（Royal Academy of Music）的时候，院长哈勒尔（Lynn Harrell，1944—）听到我的演奏，不但立即给我奖学金，还邀我和他去奥尔德堡音乐节（Aldeburgh Festival）等地演出，我也因此有了经纪人。我的演奏事业就这样开始了，我在皇家音乐学院也和米尔恩（Hamish Milne，1939—）学得很开心。

焦：您也和图蕾克上过课。这是在她牛津的巴赫研习营吗？

列：我很想去，但未能成行，最后我是在意大利科莫湖的音乐营和她学习。但我想这或许是好事，因为我和她学了海顿和拉莫，就是没有学巴赫。

焦：为什么呢？

列：这是我刻意的选择，因为其实没有必要—那时她正准备要为DG录她最后一次《哥德堡》，所以总是在练习。无论是听她练习与演奏，或者是听她的录音，我都可以知道她的概念、思考与弹法。这已经很足够了，可能比和她上课更有益。如果你不能从她的录音中学习，听了她的演奏却不了解她的想法，那我想和她上课大概也没多大帮助。我时常从录音中学到很多，虽然现在很少听了。从海顿和拉莫的音乐中，我能知道图蕾克在巴赫以外的知识，她也确实帮助我增进自己的音乐思考与学习过程。

焦：那傅聪呢？您也和他学习过。

列：那是我的一大梦想呢！我其实主要是为了和傅聪学习才到科莫湖。那时我听了他在皇家音乐学院的大师班，非常欣赏，表示希望能和他研习。只是虽然我们都住伦敦，行程却难以配合，反而在意大利才有机会。他给了我许多批评，我也准备好接受种种批评。在那一段时而彷徨，忧虑自己是否迷失的日子里，我很感谢能有傅聪、图蕾克、罗森等人给我建议和指导，增强了自己的思考与演奏。

焦：您第一次来台湾演奏了巴赫两册《前奏曲与赋格》，那真是令人难忘的演出，而我特别惊讶您融合各种乐器特色的演奏。像您的第一册升g小调，从前奏开始就是以鲁特琴风格做抑扬顿挫和琶音处理，甚至在接下来的赋格仍能持续以鲁特琴特色开展艰难的四声部。我很好奇您对这些作品的看法，以及如何为各曲设定角色？

列：如你所说，从乐曲风格我们可以看出，巴赫写作时心中所想的乐器绝对不只有羽管键琴，还包括管风琴甚至鲁特琴。不过我对这些作品的想象也不断变化。有些前奏曲与赋格，我心里的确有明确想要表现的声响特色或演奏方式，但有些就因时因地而定。这是巴赫了不起的地方，其音乐总是有那么多表现可能。所幸钢琴是这样出色的乐器，可以让我模仿其他乐器。

焦：但这也正是演奏钢琴的难处。

列：钢琴是开始最简单，却愈学愈难，难到用一生努力都不可能穷尽曲目与技巧可能的乐器。因为它相对“中性”，让我们可以从巴洛克一路弹到当代，但难处就是演奏者必须要能模拟从巴洛克到当代的所有声音。比方说若要模拟乐团，双簧管和单簧管的呼吸方式与声音穿透力就很不同，和法国号更不一样，在钢琴上弹相应段落就必须做出区隔。同

样是乐团，巴洛克时期、18世纪、19世纪、20世纪的乐团都不一样，也得仔细思考模拟之道。当然钢琴不可能真正弹出双簧管的声音，但可以给予巧妙暗示，在听众心里勾勒出双簧管。

焦：您考虑演奏传统或是古乐派的观点吗？

列：我对传统完全不感兴趣。当然我可能直接或间接知道某些传统，知道某些前辈的心得，但我不会被它们影响，也很难说受其帮助。这不是我骄傲，而是我把乐曲当成我唯一的依归，也认为研究乐曲本身就很足够了。至于在准备与研究乐曲上，我的确读很多资料，包括最新的研究，也听很多观点，而这些的确可能改变或丰富我的演奏，但我不觉得我特别受到古乐运动的影响。毕竟我认为想要演奏好巴赫或贝多芬，用什么乐器或用什么手法固然重要，更重要的是感受、理智、热情和人生经验，这些才构成音乐的灵魂，才是诠释是否成立的关键。

焦：您的巴赫有一点很特别，就是演奏不和谐音与和弦时，弹得非常清楚且个性强烈，不会美化或柔化。

列：在巴赫的年代，“不和谐”的定义比我们要宽，很多现在习以为常的和弦那时都不算和谐。在如此风格下，他若还写出以我们的标准而言都不和谐的声音，那若非表现大胆，就是情感极其强烈。把这样的不和谐弹清楚，其实是逼使听众面对巴赫内心。那才是真实的他，七情六欲都有的作曲家。

焦：巴赫晚年专心于复调音乐写作。这和他的时代很不一样，他在当年也被认为过时，到后来世人才正视他的价值。请问您怎么看巴赫如此“反潮流”的创作？

列：首先我要强调，巴赫过世后虽被一般人忽略，但没有被行家遗忘。传统上认为门德尔松“复兴”了巴赫，但像莫扎特和贝多芬等名家都研究巴赫。只能说巴赫在当时并没有得到他应得的重视—或许，到现在人们也还没有真正认识到他的伟大。巴赫并不是全然“反潮流”，他的出现是偶然也是必然。偶然，在于他的特殊天分；必然，在于任何一种风格若要有辉煌无比的成就，必得经过岁月与努力的累积。巴赫之所以能成为巴赫，虽有其个人因素，但也因为他的时代已经积累了够丰富的复调音乐与巴洛克传统，是该出现一位集大成的大师了。就像古典风格差不多开始于巴赫的儿子约翰·克里斯托弗（Johann Christoph Friedrich Bach，1732—1795）。他和海顿同一年生，而海顿活得很长也写得很久，让古典风格得以充分发展，于是“贝多芬”才成为可能。就形式而

言，贝多芬其实很保守，没有建立什么新的形式，他真正特别之处是个性。我们对他的交响曲、变奏曲、弦乐四重奏、钢琴奏鸣曲很感兴趣，这些也的确是精彩创作，但这些乐曲的形式全都是海顿等人已经建立好的。海顿在形式的挑战上做得更多也更有趣，但就像所有的开创者一样，他努力的成果终究被后人贝多芬接收了去。贝多芬站在巨人的肩膀上继续发展，现在他也比海顿更受一般听众欢迎。巴赫亦然。今日，他比之前的巴洛克大师都更受欢迎。音乐如此，其他艺术也是如此，甚至人生也是。

焦：提到贝多芬，我同意他在形式本身没有太多新创造，连和声也是，可在旧有形式的组合上，他把各种可能逼到极致。

列：这正是他。比方说《第十二钢琴奏鸣曲》。这个四个乐章的“奏鸣曲”，其实没有真正的奏鸣曲式乐章。第一乐章是变奏曲，第二乐章是三段式的诙谐曲，第三乐章是送葬进行曲，第四乐章是回旋曲。

焦：这和莫扎特《A大调钢琴奏鸣曲》（K 331）一样，是没有奏鸣曲式乐章的奏鸣曲。

列：而他这里的铺陈和设计又更大胆，第二、第三乐章的处理也很不同。所以说在形式设计上，青年时期的贝多芬已做了很大的实验。相形之下他晚年作品的形式设计倒没有那么让人吃惊。他总是这样，跳出传统但又回到传统，在进出来回之间反复思考。

焦：不过形式上虽然不“特别”，就演奏角度而言，我想篇幅也必须列入考量。比方说《第三十钢琴奏鸣曲》，第一、第二乐章都是奏鸣曲式，但第二乐章也是一段诙谐曲。要在那么快的速度里把音乐表现出来，难度实在很高。

列：所以我觉得第三十号演奏起来要比第三十一号和第三十二号都难。后二者的篇幅与速度让演奏者有充分空间说故事，第三十号就不是这样：当听众才开始要进入第一乐章的时候，它就已经结束了，而第二乐章又如闪电般快速，还来不及思考就又结束了。第三乐章是变奏曲，贝多芬的写作极其缜密，素材高度精炼，也很难予人冥想空间。对演奏者而言，如何把想说的话说成功，把话说进听众心里，这真是挑战。贝多芬所考验的，或许不只是钢琴家对结构的掌控，还是能否在电光石火间完全投入自己，尽情表现又不至失控的胆识吧！

焦：提到胆识，您会以贝多芬给的速度演奏《第二十九钢琴奏鸣

曲》第一乐章吗？

列：我刚开始弹的时候还真弹得那么快呢！但后来我想好好呈现这里面的内容，而不是呼啸飙过。我不再弹那么快，但也没有刻意“放慢”。我想比速度更关键的是掌握这个乐章的能量。演奏它像是乐透，无论多么辛苦练习，演出好坏实在难以预料，只能说演奏者得全力以赴。

焦：其实扣除第二十八号和第二十九号终乐章可怕的赋格，贝多芬晚期钢琴创作并没有特别困难，反倒是早期作品常常难得令人吃惊。

列：贝多芬作品2的前三首钢琴奏鸣曲，技巧实在折腾人，比《华德斯坦》和《热情》都要难。不只钢琴独奏，他的早期大提琴与小提琴奏鸣曲，钢琴部分也很难，钢琴协奏曲也是第一、第二号的难度远大于第四、第五号。每次我演奏贝多芬钢琴协奏曲全集，刚开始总是压力很大，愈到后面愈感轻松。

焦：整体而言您如何看贝多芬的晚期作品？

列：我想最后几首弦乐四重奏是通往所有晚期作品的门。如果对其无知，我们无法真正理解贝多芬晚期作品，我们也必须将这些钢琴奏鸣曲、大提琴奏鸣曲、弦乐四重奏、钢琴小曲、《迪亚贝里变奏曲》《第九交响曲》与《庄严弥撒》等视为整体。像贝多芬《六首小曲》（Op. 126）是他最后的钢琴作品，也可视为“写给钢琴的弦乐四重奏”。最后一首的调性（降E大调）正好就是作品127第十二号弦乐四重奏的调性，我们可以见到连贯的思考。

焦：您怎么看这些作品中的赋格？他们究竟是何用意？

列：这也是我一直在思考的问题。贝多芬对复调音乐并不陌生。帕莱斯特里纳是他的大英雄，亨德尔也是，亨德尔对他而言比巴赫更重要，即使贝多芬称巴赫为“和声之神”。为何贝多芬晚年会写那么多赋格？贝多芬不只是“写”赋格，他还和赋格“搏斗”，无论在《第二十九钢琴奏鸣曲》或《第三十一钢琴奏鸣曲》的终乐章，我们都可感受到贝多芬先决定了要以复调音乐铺陈结尾，再去思考音乐设计。对他而言，复调音乐写作及赋格，很明显的是完美的象征。这不是完美本身，但是最接近完美。这个概念从基督宗教而来，贝多芬沿袭了这个想法，但他又不是顺服的信徒。他和上帝的关系并不和谐，对这个世界与宇宙有诸多抗争，赋格正好提供了他表达复杂内心的形式。“抗拒”和“接受”是贝多芬音乐的两大关键。在这些晚期作品的赋格里，我们听到贝多芬和上帝

说话，说各式各样的话；听到冲突，最后也听到和解。

焦：您刚刚提到了贝多芬《第十二钢琴奏鸣曲》。它的第一乐章第一主题，几乎就是舒伯特《降A大调即兴曲》（D 935-2）的开头旋律，而这只是舒伯特取法贝多芬的诸多例子之一。他《A大调钢琴奏鸣曲》（D 959）的第四乐章，结构也可清楚见到贝多芬《第十六钢琴奏鸣曲》终乐章的身影。您怎么看舒伯特对贝多芬的引用？您会因此而在演奏这些曲子时，刻意往贝多芬的音乐性格去表现吗？

列：贝多芬的确强烈地影响舒伯特，舒伯特对贝多芬也有近乎奴隶对主人般的尊敬服从，可是舒伯特仍然以自己的天才与力量，创造出无论就器乐声响、音乐气氛或时间发展而言，都和贝多芬截然不同的音乐。贝多芬的成就令人佩服，但就其发展来看我并没有太大的惊讶—你可以清楚看到这是一位非常努力也经历许多磨难的人，如何不断精进自己的思考和技术，最后成为音乐巨人。舒伯特当然也很勤奋，不断精进，可是许多贝多芬极尽努力，试图想要抓到的东西，舒伯特似乎天生就有了。要欣赏贝多芬，你可能得和他有些关系。有些人就只能欣赏贝多芬某些时期，甚至仅有某些作品，其他的对他们而言不是太强烈就是太深奥。但舒伯特几乎总能让人立即爱上。一旦爱上之后，他的旋律就变成我们的呼吸，想忘也忘不了。贝多芬大概是我最喜爱、演奏也最多的作曲家，但我仍要说，舒伯特是音乐史上最大的奇迹。

焦：您怎么看舒伯特的“晚期作品”—或者，他其实没有晚期作品，因为他直到死前不久，才知道自己要死了。

列：贝多芬活了56岁，虽然不长，但就其作品来看我们仍有一种完整感，早、中、晚期发展分明，也说了够多的话。舒伯特只活了31岁。在短短十余年中他写了那么多作品，简直不可思议，但它们并没有予人完整感。舒伯特的人生是突然终止的，他的作品也是如此。我从音乐中感受到的，其实也和史料相符：他对未来仍有计划，在思考好多作品，还考虑移民美国。他以为自己只是生病了，康复后一切都会变得更好。

焦：许多人把舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲弹得像是遗言，只因为里面有些非常阴暗的描写。

列：但我们应该看整体。比方说《第二十钢琴奏鸣曲》（D 959）的第二乐章，那音乐充满绝望，真把人带到死荫幽谷。可是曲子不是停在第二乐章，还有第三、第四乐章，而第四乐章充满了希望。事实上这三首虽然各有天地，但它们有一共同点，就是全都充满活力与能量。

《第十九钢琴奏鸣曲》（D 958）虽然写在c小调，音乐却非常积极，一点都不消沉。有人把这三首当成是已死之人从另一世界捎来的讯息，但我认为舒伯特透过音乐说的，是他要活下去，他还不想告别。《冬之旅》最后一曲《摇琴者》（*Der Leiermann*）对我而言也是如此。在钢琴空心五度上，我听到的是坚持前进的意志，坚持活下去的渴望，并不是鬼魂唱歌。舒伯特的早逝是极大的悲剧，而悲剧正体现在这一点：他并没有预知死亡，死亡却突然来到。另外我想强调的是舒伯特始终是个年轻人。他的音乐可以极其深刻，但仍充满年轻人的情感与活力。同样是沮丧，31岁的人的沮丧绝对和75岁的不同。我探索舒伯特的深度，但不会把舒伯特弹得像个老人。

焦：您是用心且认真的演奏家，对音乐全心投入，而我好奇对您而言何谓“忠实”？您显然并不以乐谱音符为唯一标准。比方说我听您演奏的《图画展览会》，您还是加了一些音符辅助。

列：这要依个案来看。穆索尔斯基是大天才，但他没有“完成”过作品。他的作品多少都是由别人帮他完成，包括两部大型歌剧。对我而言，“忠实”是指要传达作曲家的想法与作品的精神，传达音乐而非音符。在穆索尔斯基这个例子中，“忠实”是要“帮助作品完成”。每位演奏《图画展览会》的钢琴家，都必须深入研究乐谱，了解它如何“未完成”，然后提出让声音完整的方法。只要够用心，每个演出也都因此而有不可取代的价值。如果以舒伯特为例，“忠实”也很值得玩味，因为同一首曲子我们可能有许多原意版（Urtext）。它们往往不同，也不是由舒伯特自己准备出版，而是在他过世之后由哥哥斐迪南（Ferdinand Schubert，1794—1859）或舒曼等人整理付印，所以我们不能确定哪个才是最正确的版本。即使有很清楚的舒伯特手稿为凭，演奏者还是必须思考他的想法究竟是什么，而不是一味把头埋进乐曲里，在谱面细节上打转。有时候我们必须离乐谱远一点，跳脱谱面指示，才能看得更清楚、提出令人信服的诠释。否则就会见树不见林，或小题大做，而这大作却没有真正的意义。比方说《第二十钢琴奏鸣曲》第一乐章最后几小节，舒伯特并没有给停留记号，在和弦之后接了休止符。如果“忠实”照谱弹，那就是弹了之后立刻切断，但这会完全破坏尾奏那些A大调和弦的效果及整段旋律的美感，听起来很别扭。所以我们应该想的是“舒伯特为何会这样写？”我的解释是他不希望这个结尾听起来非常平和，要为悲剧性的第二乐章铺路，因此我要把这层意义弹出来。“从乐谱中得到讯息，但不全然照谱面演奏”，我是这样理解“忠实”。

焦：我完全同意您的看法。更宏观地说，音乐家也不能只沉浸于音

乐，至少必须广泛接触其他艺术，才能更理解音乐。我知道您就非常喜爱诗歌。

列：诗跟音乐一样，都有音韵与节奏之美，也都是艺术家情感与思考的表现。愈了解诗，对音乐也会愈有想法，甚至更知道如何以音乐表现言语所未能表现的，说出语言所说不出的话。受限于语言，我读的诗多半以德文和俄文诗人为主，但诗和音乐的触类旁通不见得要有“绝对关系”。我可以读一首19世纪的俄文诗，然后想到巴赫或莫扎特的某首曲子。那是我自己的感受，和别人或作者都无涉。

焦：说到诗、文学与音乐，就避不开标题音乐；说到标题音乐，就避不开李斯特。您演奏他许多作品，包括全部的音乐会练习曲，可否谈谈他及他的练习曲。

列：大家听到不好的贝多芬演奏，会说是演奏家不好，因为大家仍然崇拜贝多芬；听到不好的李斯特，许多人就怪罪作曲家了。但把李斯特弹得花哨、空虚、吵闹，并不是他的问题。练习曲是很特别的曲类，旨在展示或解决一项以上的演奏技巧，李斯特的音乐会练习曲又是透过技巧表现技巧之外的东西，后者才是重点。若能克服技巧，那演奏李斯特其实很令人满足，因为技巧是为了转译诗意而存在。李斯特的技巧很难，但你分析他的写法，就会知道他不是要人做纯粹键盘体操，技巧本身就有音乐表现。就算只看技巧设计，其高度创新的写法，直到今天仍让我们感到兴奋，不愧是通透钢琴演奏的大师。

焦：您如何看《超技练习曲》的各曲标题，还有没有标题的第二曲和第十曲？

列：我觉得这正是李斯特的美好暗示，告诉大家其他十曲的标题也可有可无。毕竟第二曲和第十曲可以有太多种合适标题，选择了一个就排除其他，反而限制了想象。如果李斯特活得更长，说不定他会和德彪西写《前奏曲》一样，把标题放在曲末，还用上括号。

焦：如果我们改换标题，比方说把“鬼火”换成“萤火虫”，是否会影响演奏家的表现？

列：或许，但我不认为会有本质上的不同。比方说《三首音乐会练习曲》中的《叹息》（*Un sospiro*），若是没有标题，要是多糟的演奏者才会无视曲中的情感和诗意表达，把它弹成纯粹的左右手跳接练习呢？但也容我诚实而直接地说，多数演奏者，对音乐的想象与理解都很贫乏。即使是有文字可依循的声乐家，很多仍对字句缺乏理解，更不用

说对音乐。这是恶性循环，因为如此演奏连带伤害听众对音乐的理解，结果就是聆听标准变得单一平板，没有想象力。我把《超技练习曲》当成一部以钢琴表现的歌剧或戏剧。我是歌手或演员，剧情可能在教堂、森林或皇宫里发生，而我不是靠布景，而是用演技或演唱激发观众的想象，把他们带往戏剧所要求的时空。比方说第三曲《风景》，我们心里都有各自的风景，我的一定和你的不同。我要做的是透过音乐，让就算对这标题一无所知的你，也能在听了我的演奏后，突然想起自己心中的风景。这是我所谓的艺术。

焦：第八曲《狩猎》有很明确的打猎号角和追逐场景，曲中发展又似乎意有所指，您认为这是怎样的“狩猎”？是一般的打猎，还是北欧神话中的飞天诸鬼追逐凡人的场景？

列：就我的理解这和亚瑟王传奇比较有关，但你看—如果有任何学生想研读乐曲背后的文学，我都很推荐，特别是李斯特既然选了这个标题，就表示他希望给予某种想象的方向，但我不希望学生完全用文字来解读。后者不只常让演奏变得做作，更容易把艺术变成解说。就像故事书里的插图，不见得都能帮助我们理解故事，有时还破坏想象。

焦：音乐的确比语言更没限制。您曲目堪称博古通今，却不被任何时代与派别限制。

列：我爱勋伯格，但不见得喜爱十二音列技法，就像我不见得喜爱维也纳古典乐派风格，却很爱海顿和莫扎特一样。时代风格、派别、写作技法并不能够决定作品的价值，只有作品才能决定。即使是勋伯格，他也说自己创作中最重要的是灵感。无论是早期的《古雷之歌》或是晚期的《钢琴作品》（Op. 33）、歌剧《摩西与亚伦》，我们都可感受到他极其强大的情感力量。那么多人用12音列技法，却没人能成为另一位勋伯格，道理就在于此。

焦：就演奏而言，您的触角也愈来愈广，现在也开始指挥了。

列：我很希望能有更多指挥机会。以前我对指挥很胆怯，现在才比较不害怕。我必须说指挥真是非常好的经验，帮助我在钢琴上的表现，也让我得以研究许多以前并不熟悉的作品与作曲家。

焦：这世上有您不演奏的作品吗？

列：我避免次级的音乐。无论我多么努力，就算用尽一生，也没办法探索完所有顶级作品。既然如此，我不想花时间在不够好的作品上。

焦：无论弹琴或指挥，您有非常纯粹的台风，我很好奇您如何发展出这样自然且自在的舞台表现。

列：我不觉得这是可以“发展”的—我可以发展我的技巧，可以发展我的诠释，但和听众沟通的本领，我觉得这是与生俱来的。另一方面，我其实努力避免“个人魅力”。在上台之前，我尽我所能地准备，让自己拥有各种演奏作品的能力，无论那是技巧、情感、知识或思考。可是我完全不去想我是否有个人风采，因为那对音乐而言可能极为危险。我把心力全都放在了解音乐和增进能力，而把“自己”减到最低。如果听众注意到的是演奏家风采而不是音乐，我想那一定出了很大的问题。

焦：有些听众喜欢夸张肢体动作，或刻意让自己着迷于演奏家的风采，他们觉得这样自己更能被启发，更能进入音乐。

列：我对此存疑。我们真的那么容易就被“启发”吗？很多人常说自己“被启发了”，但他们的心灵、人生或艺术思考，并没有任何实质改变，因此这充其量只是假装自己被启发罢了。比方说有些音乐家很会模仿他人演奏。对他们而言，“被启发”就是听到某人弹得很好，然后去模仿，好像被某人启发就得弹得和他一样。但无论那模仿有多成功，到头来终究不是自己的东西。如果要把音乐当成职业，音乐家就必须诚实。诚实并没有选择性的诚实，必须百分之百、从头到尾诚实。

焦：我很佩服您能保持自我，始终坚持自己的艺术。在当下环境这其实很不容易，太多和音乐无关的因素在左右音乐演出，许多演奏者也把事业当成首要考量。

列：说实话，我宁可没有演奏事业，也不要有当下许多人想的那种事业—一味讨好听众、讨好媒体、讨好经纪公司、讨好这个讨好那个，却没有把心放在音乐上的“事业”。音乐是太珍贵的宝藏，我无法接受它被这种卖淫式的态度对待，而很多人还不觉得这是在卖淫。我当然也为此付出代价，也时常思索自己是否做错了—我并不是那种唯我独尊，认为自己掌握绝对正确道理的人。但我审慎地说，可能问题并不出在我，而是外部环境。

焦：小时候我觉得进步是必然，现在才知道退步也是常态。以古典音乐在21世纪第二个十年的发展，就我们目前的音乐演出、经纪公司、唱片公司、演出场馆主事者的水平来看，我们是在退步，而且是严重退步。

列：我行事低调，但即使如此，常有音乐家告诉我，说我的演奏让

他们“害怕”，觉得受到威胁。我弹得愈好，那个地方就愈不邀请我。但我也知道，我也不能因为如此，就加入追求庸俗的共犯结构。说到最后，我们只能凭自己的良知。我当然希望能有更多音乐会，但我不愿失去自己的人性尊严。这也是我特别喜爱台湾地区与日本听众的原因，希望能在这两地弹完所有我想弹的作品。

焦：我知道您是很好的老师，最后可否请您谈谈教学心得？

列：我很努力教学，但由于演出行程，我无法像以前格尼辛的老师一样，花那么多时间在学生身上。以前我们的老师不只教，还会和我们一起听录音，分析名家演奏。这是很好的学习方式，从中可以认识曲目、传统、学派，也建立独立思考能力。说到录音，现在学生的大问题，就是信息太丰富。以前苏联唱片行每个月只进四五卷新录音带，音质差价钱又贵，我和同学只能各自买一些交换听。但我们听得很认真，还会和老师讨论。现在学生一种是什么都不听，一种是虽然想听，却不知道从哪里听。Youtube上什么都有，反而无所适从。这和读书一样，老师要带领学生循序渐进，慎选经典并花时间消化，建立阅读技巧与品味。如果我们在各级学校都能这样教音乐听音乐，我们会有更好的音乐家，也会有更好的听众。现在听众对曲目的想法愈来愈僵硬，仿佛必须演奏得和以前听过的某个版本一样才是好，不能从作品去思考诠释变化与创意。

焦：爵士乐之所以濒临死亡，在于听众偏爱过去大师经典，却不欣赏即兴演出。古典音乐若也走到这一步，只想听某种制式诠释，那真的离死不远了。

列：听众如此，讨好听众的演奏者也就这样弹，形成恶性循环。时局很坏，但愿我们还有机会挽回。

第二章 1976—1990

前言 千山万水，只是开始

本册两章之所以用1978年为分界，源于一次访问经验。

那是与艾卡斯坦的访谈，在场的还有他的日本经纪人。由于《游艺黑白》日文版已陆续出版，经纪人也是读者，格外慎重介绍这次访问。“什么？你的意思是我要和齐默尔曼这些大师放在同一本访问吗？”眼看钢琴家愈来愈紧张，问题答得结结巴巴，我只好“安慰”他：“放轻松啦！想想看，我们两个同年呢！我并没有比你资深，你就把访问当聊天吧！”

之前，我从来没有想过这个问题。在我的广播节目里，即使是年纪小我一轮以上的受访者，我都谨守分际，不曾失去应有的礼仪。访问的本质，对我而言就是和受访者请教，无论如何都该尊敬客气。

然而，时光从来不等待。2007年《游艺黑白》首次出版，受访者中只有一位年纪比我小；如今发新版，又多出九位。基于某种根深蒂固的美德，近几年我愈来愈能感受到发自年轻人的“善意”，尤其当我是他们师长的朋友。即使万分不愿意，我还是得承认自己正在变成长辈，谈话时的来往视角，多少也随之变化。

认了就是认了。一般来说，我偏好在访问整理稿中尽可能减少自己的发言。然而在本章的访问，我的态度比较放松，适度保留某些对话。关键在于本章的受访者虽不见得有艾卡斯坦的顾虑，但很多的确是本书旧版的读者，讨论中也有其阅读心得。他们和之前的受访者往往有各式

各样的联系，这也成为本书的重要内容。例如与布雷查兹谈齐默尔曼，和陈萨聊我们认识的傅聪老师，对查梅说科拉德在访问中的“交代”，都是我极美好珍贵的回忆。虽然我与寇柏林和李嘉龄成长于不同环境，但访问中我确实可以感觉到，我们经历了同样的世界变化—至少一同见证了苏联解体，也一起目睹网络与智能手机的诞生。

也如第一章中的布雷利和基辛访问，本书最后几篇访问中的伽佛利佑克、阿芙蒂耶娃、王羽佳和张昊辰，其实认识已好一段时间。之所以选在截稿前才正式访问，就是希望成果尽可能贴近他们的当下发展。也因为具有一定默契，内容或许格外真心。类似情况也出现在安宁、简佩盈与严俊杰的更新版访问中。安宁与简佩盈是本章唯二年长于我的受访者，但因为实在认识甚久，只好委屈他们被我当成平辈。

本章访问的另一特色，是亚洲钢琴家比例极高，而这着实反映当今国际乐坛现况。非常高兴，《游艺黑白》能有这样的收尾，尤其以1990年出生的张昊辰作结。鉴于人生发展起伏多变，我原本不打算收录30岁以下的受访者，但张昊辰是想当然耳的例外。至于为何破例，访问本身就是最好的答案。

也从亚洲钢琴家，最后我想谈谈自己的心得。

台北虽非文化沙漠，音乐活动的频率仍不能和国际大城相比，许多名家甚至从未来过台湾。小时候我常想，如果我人在纽约、伦敦、巴黎等文艺都会，我就可以听到最知名的音乐家和最好的演出，亲眼见到唱片里那些显赫人物，那该有多好。

等到自己真的在波士顿与伦敦生活过，才发现事实并非全然如此。

在西方，大家熟知常见的，总是某些固定面孔。可是还有很多杰出音乐家，由于种种缘故，不见得能在西方成名或成为主流。透过录音录像，我认识了诸多西方音乐家，但我所认识的东方音乐家，即便艺术成就毫不逊色，甚至造诣犹在其上，却常不被欧美所知。我知道西方知道的，又知道西方所不知道的，还因此过滤掉许多似是而非的偏见。绕了地球一圈，才发现生长在台北虽有限制，限制中仍有幸运。

来自台湾的另一好处，在于这是音乐市场并未被唱片与经纪公司掌控的土地，音乐出版更没有限制。在出版社支持下，我的写作没有篇幅规定，也无商业考量，更可以透过访问提出自己的观点。

是的，自己的观点。

邓泰山曾表示，他愈来愈喜欢在亚洲演出。无论是在越南、日本或台湾地区，他都觉得听众能更理解他的音乐。也请让我再一次引用韩国钢琴巨擘白建宇，在访问中的这段自我审视：

基本上我认为音乐就是音乐，但有时候我也试着把我的东方观点与艺术认知带入我对西方音乐的诠释。东西方的生活、文化和教育都不同，但我们还是可以把东方最精致的想法与智慧介绍给西方，甚至是透过西方音乐来介绍。举例而言，“线条的图画”“无为的意义”“寂静的声音”“留白的美学”，这些非常东方的概念皆能在我的诠释中出现，它们也和西方作品配合得极好，彼此没有扞格。

我相信，亚洲有属于自己的欣赏角度与聆听观点，我们更该有属于自己的声音。这并非要扭曲西方经典音乐，或恣意比附解释，而是在努力深入了解后，以我们的文化丰富古典音乐的内涵，为这门艺术开创更宽广的表现可能，探索更深邃的精神层次。“距离一样远，也就一样近。”无论是指挥家吕绍嘉，或本书中的诸多受访者，皆表示过这样的概念。只要我们够虔诚谦虚，也够积极认真，亚洲音乐家与爱乐者可以深入各类音乐，比西欧诸国彼此之间更没有距离。

音乐世界浩瀚无涯，钢琴演奏奥妙精深，即使访问了108位钢琴家，这仍只能说是探索的开始。“祝你阅读愉快、赏乐愉快”，访问就要结束，让我再献上一次祝福。珍重，再见。

安宁
Ning An, 1976—



1976年12月1日出生于北京，8岁随父亲移居美国，20岁获克里夫兰钢琴大赛第三名，并与克里夫兰管弦乐团合作拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》。他在克里夫兰师事拉多莎芙耶维琪（Olga Radosavljevich），后于波士顿新英格兰音乐学院随谢尔曼学习。安宁的演奏流畅洗炼、技巧精纯，曾获1999年比利时伊丽莎白钢琴大赛第三名，2000年美国肖邦钢琴大赛第一名与华沙肖邦钢琴大赛评审团特别奖，2002年西班牙欧谢雅钢琴大赛（Paloma O'Shea Santander International Piano Competition）第三名，2003年卡佩尔钢琴大赛（William Kapell Piano Competition）和2006年丹麦蒂沃利钢琴大赛（Tivoli International Piano Competition）冠军。除了忙碌的演奏行程，安宁也从事教学，现为加州州立大学钢琴教授。

关键字：手伤 谢尔曼 比赛（2000年肖邦钢琴大赛、2003年卡佩尔钢琴大赛）莫扎特/古典乐派 归零/重新出发 肖邦（历史钢琴、《序奏与回旋曲》、二十四首《前奏曲》）拉赫玛尼诺夫《柯瑞里主题变奏曲》 中国/美国文化 西方作品中的东方风情 流行音乐与爵士乐 运动赛事 教学/音乐学习 对音乐的热情

访谈时间、地点：2002年1月，台北；2007年3月，电话；2016年6月，广州；2017年6月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：可否请先为我们介绍您的学琴经历？

安宁（以下简称“安”）：我从小由父亲启蒙学习音乐。家父安纯琪先生是钢琴家，师承作曲家吴祖强夫人郑丽琴女士。我6岁时他至美国攻读钢琴硕士，两年后我也就跟着到美国。我10岁开始向南斯拉夫籍的拉多莎芙耶维琪女士学习。她非常重视音色和情感，为我奠下俄国钢琴学派的根基。16岁则是我学习的过渡期。当时我同时和拉多莎芙耶维琪和巴巴扬（Sergei Babayan，1961—）学。好处是多方研究而勤学苦练，坏处是再怎么勤学苦练，我也无法达到老师的要求。你能想象一个16岁的孩子，同时练斯特拉文斯基《彼得鲁什卡三乐章》、李斯特《西班牙狂想曲》《梅菲斯特圆舞曲》和《鬼火》练习曲与贝多芬的钢琴奏鸣曲吗？我当时真是疲于奔命，更糟糕的是手练伤了，干脆停弹半年，让自己沉淀一下。

焦：那时应该过得很彷徨吧。

安：那真是段苦日子，不知道还能不能继续弹。在此之前我参加很多比赛，全都有好成绩，因此还有大经纪公司想签约，可惜我的手实在

没办法好好弹，错失了机会。这个手伤后来持续好一段时间，前后长达六年，所幸终究痊愈了。

焦：您18岁到新英格兰音乐学院向谢尔曼学习，想必是影响深远的经验。

安：是的。谢尔曼是施托尔曼的学生。施托尔曼首演了许多勋伯格作品，包括《月光小丑》和钢琴协奏曲，而谢尔曼从11岁起就只有他这一位老师，受其影响很深。我听谢尔曼讲勋伯格，见解精深让我佩服不已，我也因此学了很多勋伯格。此外，施托尔曼不弹拉赫玛尼诺夫。他认为拉赫玛尼诺夫虽然进出很多不同调，却没有根本离开，最后总是回到原调。施托尔曼不弹，谢尔曼也就不弹。

焦：但您弹了很多拉赫玛尼诺夫。

安：这就是谢尔曼了不起的地方，他说“我不教钢琴，我教音乐”。谢尔曼非常重视音乐的结构与和声，更要求我们必须认真研究现代与当代作品。以前我怎么好听怎么弹，凭直觉把旋律弹得美轮美奂就好。谢尔曼让我看到旋律之外，那精细微妙、深邃而丰富的艺术世界。作品结构上的对比以及和声间的关系，样样都是作曲家的巧思。从此以后，我能弹出更丰富的声音、更细致的表情，体察音乐更深刻的内在，这都得感谢谢尔曼。我现在回想过去他的指导，更觉得他的不可思议。谢尔曼极为博学，又能把各种学养转化成自己的智慧，给予绝佳判断。他也从不僵化死板，具有强大的直觉，常能见人所未见，感受到在各种事实资料背后的隐藏脉络。演奏上，他也有了不起的功夫，尤其是能创造魔法氛围的踏瓣和无懈可击的和弦平衡，实在令人叹为观止。

焦：您以前囊括美国大小钢琴比赛奖项，在国际比赛也有好成绩，我很好奇您对比赛持怎样的看法？

安：如果可以不比，我不会去比赛。小时候我的确很喜欢参加比赛。一来是自我肯定，二来是赚零用钱。我心情很轻松，即使参加伊丽莎白大赛，我也是以带父母去旅游的心情前往。但我后来发现，国际比赛愈来愈功利，甚至非常政治。像肯普夫（Freddy Kempf，1977—）在1998年柴科夫斯基钢琴大赛上理应得到压倒性的胜利，最后居然被打压至第三名，导致观众爆发抗议。

焦：2000年的第十四届肖邦钢琴大赛，您则身处风暴中心：您和16岁就得到哈丝姬儿大赛冠军的罗马尼亚钢琴家乌苏爱阿拉（Mihaela

Ursuleasa，1978—2012），比赛中是观众和乐评最欣赏的参赛者，也是网络票选的前两名。然而，你们竟然都无法晋级决赛。

安：这件事对我打击很大。以前我参加比赛，在后台还在打电动，甚至没有特别准备。但对肖邦大赛，我可是非常认真，选择的曲目也累积了丰富演奏经验，结果却这么不公平。我说不公平，并不是指我没有晋级，所以不公平。我问了阿格里奇这是怎么一回事，她说评审最后选了八位能进决赛的钢琴家，但因为比赛“只能付华沙爱乐六场演出的费用”，所以在第二轮投票中把我和乌苏爱阿拉排除在外。这是什么道理呢？如果要选六位，就应该照比赛前三轮的积分来选，怎能不管积分而随意选？当然我后来知道发生什么事。只能说，这实在太政治也太黑暗。

焦：我想名次之争，往往毁了人的价值观与道德感。

安：我希望能强调一点，就是比赛不是你死我活的事情，音乐才是最重要的。为什么比赛不能只选出些优秀选手，非得排出名次呢？大家应该把心放在音乐，而不是名次。如果要我对比赛提出看法，我还是只能说那句老话，就是“比赛是没办法选择的必要之恶”。

焦：但您还是参加了2003年的卡佩尔钢琴大赛和2006年蒂沃利国际钢琴比赛，而且都赢得冠军。

安：参加卡佩尔时，我其实对比赛颇为灰心。因为评审多半是同一群人，他们对我已有定见。不管弹得如何，我大概都会得到类似的评价。之所以还会参加，是因为那届评审中除了一位曾听过我演奏，其他的都不认识我。我想这是个好机会。对他们来说，我是一张白纸，我想看看他们会如何评论，听听比较客观的意见。至于会参加蒂沃利，一方面也是评审都不认识我，更大的吸引力是我没去过丹麦，所以我又是抱着旅游的心态去参加。得到第一名我很高兴，但我并没有以竞争心参赛。事实上，我还得过一个摩洛哥的钢琴比赛冠军。我去之前只知道那是音乐节，其他受邀者也以为是音乐节，到了摩洛哥后主办单位才说这也是比赛。真想不到，我居然莫名其妙地参加了一个比赛，还得到冠军！

焦：告别比赛之后呢？这对您的演奏造成什么影响？

安：比赛的时候，顾虑很多，常会想自己是否弹得够快够大声。自从知道比赛现实，也不比赛之后，我更能专心研究乐谱，思考比以前清楚多了。比赛上的演奏其实常常离开音乐，而我总希望能回到音乐。

焦：您会为了比赛去改变自己的诠释吗？比方说，美国音乐学府对古典作品的诠释，似乎倾向放较多的情感，也鼓励运用更多音色与踏瓣技巧。这是欧陆较不认同的弹法，特别是维也纳学派。

安：想要讨好所有人，到头来很可能全部都得罪。参加伊丽莎白大赛时，我虽觉得我的莫扎特不是特别好，但我忠于自己的感觉。有次内田光子打电话给我，建议我到欧洲研习莫扎特等古典作品。不过我想那些俄国钢琴家要怎么办呢？他们的莫扎特实在有问题，一样在比赛上拿了大奖。

焦：但我听您这几年的莫扎特，实在愈来愈有心得，可否谈谈改变的关键？

安：我读了很多关于维也纳古典风格的著作，愈来愈能理解其特定的节奏，十六分音符的群组，两个音用小连线连在一起的长短轻重等等，总之要知道如何句法明确。以前看不懂这些，觉得谱上指示好少；现在看懂了，包括知道莫扎特怎么用休止符，反而觉得他指示太多—就这样短的时间里，居然要做这么多东西！若想达成所有指示，速度必然得放慢。但这一切仍然来自乐谱，而非追求“维也纳式的莫扎特”。从录音中可知，现在的维也纳风格，和之前的也很不一样，哪能说维也纳风格就必然是准则呢？

焦：从比赛参赛者到音乐会钢琴家，从学生到老师，走过看过这么多之后，对于演奏，您现在是什么想法与心境？

安：一方面我持续开发新曲目，也做过很多尝试。比方说我改编过皮亚佐拉的作品，也练了卡普斯汀的《音乐会练习曲》和二十四首《爵士乐风格前奏曲》，但花最多时间的，是准备巴赫《哥德堡变奏曲》。我二十几岁的时候弹了很多肖邦、李斯特、拉赫玛尼诺夫，30多岁的时候爱上舒伯特，觉得格外能体会他的忧伤与美丽，对生命、死亡、命运的了解。现在到了40岁，我格外想弹巴赫，西方古典音乐的重要源头。巴赫作品既规律又即兴，你必须认真钻研他与他的时代，才能妥善解读。掌握这些知识虽不容易，却能带来极大的自由与满足。我前些日子和谢尔曼班上的同学孙明秀（Minsoo Sohn）谈到《哥德堡变奏曲》。他录了张颇受赞誉的演奏，我问他怎能弹得这么好，“就十年苦功啊。”—是啊，这真的没有捷径。另一方面，由于年轻时累积了很多曲目，现在很多演出都是隔了好一阵子后的“回访”。再度拜访老朋友，我当然很兴奋，我也以不同的视角重新学习它们，感觉既新鲜又充满热情。我甚至不用以前的乐谱，用新乐谱与新版本来学，重新思考指法与

分句，重新审视每一个环节。我很高兴能不受制于过往的习惯，见到先前看不到的意义。比方说贝尔格的钢琴奏鸣曲，即使我以前花了非常多时间研究，也很有心得，但我能说我现在更知道该如何解读谱上的记号，知道音乐从哪里来，又往何处走，以更适当的方式呈现。

焦：我想您一定花了一段时间，才能够“归零”再重新出发。

安：我有段时间，在音乐上觉得茫然。之前获得的成功不能扩展，但我也不知该如何改变。有些感觉不在了，但我也不想走回头路。后来我理解到，要找到自己，先要把乐谱读好。先把自己抽出来，再慢慢加到音乐里。当然如何弹出音与音之间的韵味，如何贴近作曲家的心灵，又是另一层面的学问。但我可以说，愈是忠于原谱，也就愈随心所欲；愈了解规矩，诠释反而愈自由。因为这些规矩给了原则，掌握原则就能自由发展，还能支持创新。

焦：那也是您有这样的心境，才能用这个方法进步。

安：我深深觉得，音乐是一种信念（faith），而不是讨好听众、赚取掌声。乐曲有其呼吸和韵律，我要做的，是让音乐自己说话。现在演奏家常想要与众不同，所以总是想在音乐里做更多，愈做愈多的结果，就是泛滥。音乐里塞满了话，反而什么都说不清楚了。我想，如果能够反其道而行，不用加法而用减法，掌握音乐重点并据此发挥，一样能给人新颖的感觉，听起来还更清爽，也更接近音乐本来的面貌。只要诚心、认真研读作曲家的指示，答案真的就在那里。

焦：我知道您的肖邦曲目特别多，可否特别谈谈您和肖邦作品相处的心得？

安：从小老师就常拿肖邦作品训练我，我自然累积了很多肖邦曲目。他也真是我愈弹愈喜欢的作曲家，我的观点也不断成长。有次我受邀去波兰演奏，有机会在肖邦的钢琴上练了一周。我完全没想到，这根本改变了我对肖邦乐曲和演奏的看法。用那架钢琴，我发现他的踏瓣设计完全合理，但重点倒还不是踏瓣是否合理，而是那个效果让我对乐曲有了新的认知。知道肖邦希望某些段落听起来如何，我就可以根据那个效果，设法在现代钢琴上重现。比方说，根据我的经验，肖邦乐曲中要我们不要用踏瓣的地方，在音量大的现代钢琴上再用延音踏瓣扩音，效果并不会更好—那只会让声音听起来沉重拖沓，音乐不会唱歌了！那真不是肖邦要的效果，也不是我在肖邦钢琴上所得到的效果。肖邦的钢琴让我学到，他的钢琴曲该有自然的歌唱效果，特别在高音部，许多转折

真有花腔女高音的歌唱质感，而不只是一堆快速音符在奔跑。但在现代钢琴上，这些特质往往都会消失，所以必须特别小心处理。现在每当我弹到肖邦那些轻快华丽的段落，我都会想到他的钢琴，设法往声乐性、歌唱性的方向表现。

焦：那么强弱对比呢？

安：肖邦钢琴上的强音，和现代钢琴是两种不同的质感，其实也是两种不同的意义。很多乐句在现代钢琴上听起来很重、很大声，但还是该有说话的语气和感受，不应过分沉重。就声音的连续效果而言，很多乐句也不该拖太慢。这也让我重新思考乐曲的演奏速度。

焦：您在肖邦大赛上弹的《序奏与回旋曲》（Introduction and Rondo，Op. 16），是我最喜爱的演奏。它不是肖邦最出名的作品，但您演奏得神采飞扬又充满趣味—尤其是这趣味，实在极有魅力。

安：感谢你的称赞。我弹它十多年了。这是一首展示技巧之作，但在华丽音符之外，音乐又流畅迷人。当然，能把它弹得流畅迷人，本来就需要很高的技巧，但想真正弹好，光有技巧仍不足够，重点在想象力。因为回旋曲的主题会不断出现，如果没有想象力，每次都弹得一样，音乐就会单调无趣。反过来说，如果想象力很丰富，《序奏与回旋曲》就是能让想象力尽情驰骋的天地。每次弹它，我都觉得自己像是拥有各种食材的大厨，可以随心所欲烹调出任何我想做的佳肴，和听众一同分享！

焦：如果说肖邦的音乐有什么缺点，那会是什么呢？

安：我愈了解贝多芬和李斯特，我就愈崇敬他们。他们的音乐真的是为全人类而写。莫扎特某方面也可以如此说，但格局比较小一点。肖邦就和他们相反。虽然像《f小调幻想曲》和《幻想波兰舞曲》，我们还是可以感受到他对波兰的爱，音乐没有那么自我中心。但整体而言，肖邦的音乐就是他自己。

焦：如果要您选最喜欢的肖邦作品，那会是哪一首？演奏的难处是什么？

安：当然是作品28的二十四首《前奏曲》。它实在丰富，和声、对位、性格等等都精彩多样。每首篇幅都不长，却都有明确特色，二十四首组合起来又完美协调，实在让人惊叹。它所要求的演奏技巧并不容易，有几首手掌要既放又缩，每个声部还要独立，更是难中之难。然

而，我觉得最难的还不是技巧，而是把二十四曲整合为一，弹成一部作品的调配。这需要经验，融合热情与冷静。钢琴家不只要呈现艺术，还要像长跑运动员。

焦：以前的大钢琴家，例如彪罗和科尔托，为这二十四曲写下每首的想象。您怎么看这些前辈的观点呢？

安：老实说，他们的想象还真的给我很大的灵感，尤其是科尔托。以前演奏这二十四首，我把它们当成单一线条发展，但后来我觉得可以多线并行，几个故事放在一起说，像是电影或小说。比方说科尔托对第十一、十七、二十一这三首的描述分别是“少女的愿望”“那时她对我说：我爱你”“我孤独回到昔日海誓山盟之地”，我就想成是女孩和男孩，从男孩的暗恋，女孩爱的回应，最后男孩再回到当年许下诺言之地—但为什么孤独一人？发生了什么事？不只这条线，其他段落也可以是线索，或是另一个与之相关的故事。这是愈演奏愈有意思，让人有源源不绝想法的作品。

焦：拉赫玛尼诺夫的《柯瑞里主题变奏曲》也是您非常有心得的作品。我们也可从中看到肖邦对拉赫玛尼诺夫的影响。

安：我一直很喜爱这首，融合拉赫玛尼诺夫晚期丰富的和声与早期的技巧要求，变奏发展更是老练流畅。如你所说，拉赫玛尼诺夫本就和肖邦接近，从此曲我们正可听出肖邦对拉赫玛尼诺夫的影响，包括宛如《序奏与回旋曲》中华丽的音群，夜曲的抒情歌唱，以及《第三钢琴奏鸣曲》的丰厚笔法和惊人气势。它和《帕格尼尼主题狂想曲》的乐曲发展相当相似，都在乐曲进行三分之二时出现极为优美的慢板，之后则以高难度的炫技段落收尾。这两段都是用降D大调写的，旋律甜美无比，《柯瑞里主题变奏曲》的中段尤其有浓烈的俄国东正教音乐感受，满溢深刻的情感。在这两首中我们也可看到一脉相承的伤感，对过去美好时代的无限怀念。

焦：这也是愈练愈难的作品。想把谱上的音弹出来，基本上不算太难；想忠实遵照谱上所有指示，却难到令人沮丧。好可惜拉赫玛尼诺夫没录这首，我真想知道他会怎么弹！

安：光是第二变奏，要把谱上的小连线、休止符、跳奏、持续奏都弹出来，就得有不可思议的肌肉控制和专注力。有几个地方我到现在都很难弹得完美，而我弹它已经超过二十五年了！但我不愿意放弃，就是要和它磨。这就是谢尔曼常说的，在音乐里，你不是“有”就是“没有”，

不会只有一半。这一段多数人只弹音，踏瓣一踩就过去了，但若要达到乐谱上的“有”，就得花上这么多年的苦功。

焦：您最近几年常有机会回到中国演奏，您觉得自己是美国多一些还是中国多一些？或者您就是安宁？

安：如果你五年前问我，我感觉还蛮混乱的。我现在可以说，答案接近最后一个。我对两种文化都能适应，也知道其优缺点，没有偏向任何一方。我很珍惜自己的中国背景：我父母也是音乐家，但他们面对的环境比我艰难百倍，因此多少把自己年轻时未竟的梦想放在我身上，给我严格的训练，教导我做事要做好并且不怕失败，培养我对艺术的爱好。然而，我毕竟8岁就到美国，在西方环境下成长，英文与西方艺术也成为我的母语。作为音乐人，音乐更是超乎国籍与种族，我的心灵原乡。

焦：好一段时间里，国际比赛中得奖的美国钢琴家，以及茱莉亚、柯蒂斯音乐学院的前几名，几乎都是亚裔。您如何看待这个现象？东方的世代已经来临了吗？

安：我觉得这和社会习惯有关系。在亚洲，学校课程之外，父母会对孩子说：有空去学学音乐好了！但在西方，父母可能会说：有空？去跑跑步、打打球！我们学音乐的人口多，人才能出头的也多。

焦：不少人认为东方语言在声调上比较丰富，因此比较有音乐性，也间接影响到音乐家的表现。

安：这虽然有其道理，但这就表示东方人出现比较多音色大师吗？我还是觉得这是因为东方人比较刻苦，就像当年的俄国人一样。许多东方音乐家在国外一开始没有别的出路，只能专注于自己的技艺，最后成就自然也比较高。当然每个人都有不同的故事，可是我很清楚我同学的故事。我知道他们的背景，知道他们如何走过来。我觉得还是刻苦勤奋成就了现在的东方钢琴家。

焦：对于西方作曲家所表现出的东方风情，您是否会觉得特别亲近，或是以东方思考去表现？

安：我不觉得这些作品中所表现的东方是真正的东方；那只是一些概念或点子，并不是深入东方文化后的产物。无论普契尼（Giacomo Puccini，1858—1924）在歌剧《图兰朵》（*Turandot*）中如何引用了《茉莉花》，《图兰朵》还是一部意大利歌剧。马勒的《大地之歌》用

了翻译自唐诗的《中国笛子》（*Die Chinesische Flöte*）当歌词，但对我而言，这和李白或王维的原作并没有关系，马勒音乐中的哲学概念与精神也和中国文化没有直接相关。即使德彪西《版画集》中的《塔》听起来很有东方风味，但我也不会以中国音乐的思维去表现，因为那还是德彪西，还是非常法国的作品。我觉得东西方文化并非没有共同点，钢琴家也可从东方文化找到诠释西方音乐的灵感或方法，但前提必须是钢琴家要看得够深刻，也必须诚实。以我的文化背景来说，如果我对中国文化了解不够深，却以此到处解释西方音乐，我觉得这是招摇撞骗，完全是噱头。另一方面，即使我对中国文化研究够深，如果我在诠释西方作品时没有想到中国文化或美学，我也不会刻意以此去比附解释，因为这不诚实。如果我真的想到了，也真能看到文化的共通处，那我才会考虑以东方观点诠释。这就是傅聪等人了不起的地方。他完全投入在文化里，对西方音乐了解得那么深刻，对中国文学、哲学、美学等又有极深刻的认识，这样才能真正为东西文化搭一座桥。

焦：那您如何看待音乐与其他生活经验的结合？有些钢琴家能具体地将学识化为音乐，但也有一些非常天才的演奏家却只想享受生命，音乐就是随兴与直觉。

安：我想凡走过必留下痕迹。丰富的阅读和对艺术、美学的广泛涉猎，不一定会“直接”立即反映在音乐表现中，但绝对会增加想象力和音乐思考。那是从脑海背景中呈现出的内涵，也是钢琴匠和艺术家的差别。

焦：我知道您也听很多流行音乐与爵士乐，这是否也为您的古典音乐演奏带来影响？

安：直接影响可能没有，但多认识各种音乐，总能丰富自己见闻。我基本上把流行音乐当成娱乐，虽然还是会从中找到些非常精彩的和声与想法。爵士乐则更常让我思考演奏的道理，包括演唱者处理歌词与句子的方式。比方说我听雪莉·霍恩（Shirley Horn，1934—2005）自弹自唱的录音，她停顿的方式，就像我们演奏古典音乐中的和声转折与解决，让聆听者思考一下，再接下一句，非常有道理。听多看多了之后，自然能触类旁通，在内心产生连结。但我还是想说，以音乐诉说人类情感与故事，古典音乐做得深刻又丰富。这不表示古典音乐就是唯一，但它所能给予的，至少对我而言，会是最深刻的感动。它能带你到另一个世界，一个你没想过自己可以到达的世界。这是别的音乐难以企及之处。如果能不带成见，让古典音乐进入自己的心，我相信你会得到百倍

于其他音乐的感动，甚至发现自己对这种音乐的心灵需求，即使之前并不认为自己需要。

焦：那身为运动迷，尤其是棒球和篮球，运动是否也为您带来灵感？

安：也是没有直接影响。我很佩服运动员的团队合作，还有维持体能的自律。但运动赛事对在美国长大的我而言，欣赏运动员与比赛，更关乎认同。我在克里夫兰长大。这个城市虽然有全美国最好的乐团，但1960年代以来由于经济衰退，近半世纪来总是被人瞧不起，被说成是美国的胳肢窝。2016年，克里夫兰骑士队在客场击败金州勇士队，拿下队史第一个NBA总冠军，也是克利夫兰近五十二年来第一个职业体育冠军。那天晚上我在旅馆，一个人看着电视大哭。我虽然在波士顿住了很长时间，但我从没有忘记克里夫兰。那天在某著名网站上，有人贴出一段影片，是一个人在球赛现场边看边哭—你知道吗？那人居然是我高中同学，当年我们总是一起打篮球！不只我们，太多太多克里夫兰人，在那晚结果揭晓后大哭。我现在说起这件事，仍然非常激动。这真的代表了所有在克里夫兰长大的孩子。我想人总是不会忘记小时候。每次我回北京，看到当年家里的树，就想到外公外婆对我有多好。这种对于儿时的乡愁，展现在非常多艺术创作之中，古典音乐也不例外。

焦：《哥德堡变奏曲》最后一个变奏，巴赫令人意外地把两首儿歌写进去，我想也是这个道理。您现在也从事教学，可否谈谈这方面的心得？

安：美国和中国都有各自的优点，但最大的问题都一样，就是许多学生不知道自己为何在学，对音乐没有热情。整体而言，这真的和我那辈的同学有很大不同。以前我们去图书馆总是想，还有哪些作曲家没听过，哪些作品我们不知道，哪些书该看还没看。因为我们都爱音乐，这份爱促使我们往音乐更深处探究。但现在的学生不是如此，对曲目的认识也愈来愈少。我是职业钢琴家，天天弹钢琴，但我都不觉得弹钢琴那么有趣，我真正爱的是音乐，各式各样的音乐。我在演奏的时候也不觉得自己在“弹钢琴”，而是说故事，把音乐作品的意义和形象传达给听众。如果对音乐没有爱，我不知道这能怎么学。

焦：如果对音乐没有爱，也就很难会有想法，最后不是学音乐，也不是学演奏，而只是学曲子，每个音都要老师教。

安：或者就是照唱片弹。比方说我教某学生演奏贝多芬《热情奏鸣

曲》，他在第一乐章某处没道理地忽然放慢。问其原因，“因为法兰克的录音是这样的”。我把法兰克的录音找来听—没错，那段是慢了，但那样的慢和前面的处理有逻辑关系，但我学生的演奏没有。这就是画虎不成反类犬。谢尔曼告诫我们：“听表演或是录音，就算演奏极差，只要能从中学到一个音，那就是好的。”听懂为什么这样演奏的道理，比只听到演奏出什么成果可是重要多了！

焦：有音乐天分不见得就爱音乐，但音乐真的必须以爱为之，不然再有天分都难以为继。

安：我小时候认识一对兄妹，他们的天分真是奇高无比，不但连得大奖，连阿格里奇都特别欣赏他们。你知道他们是怎么学习的吗？那时我们坐同一辆车去上谢尔曼的课，我负责开车，哥哥就在后座听CD，听等一下要上课的曲子，因为他完全没练。即使如此，就听这二十分钟，他到谢尔曼家就可以弹了，还弹得非常好！我以前总是想，我要努力多久才能弹到他随意而为的水平！但为何他们不练琴呢？因为这对兄妹的演奏是父母逼的。他们虽有极高的音乐天分，父母却没启发他们对音乐的爱。他们现在也都不演奏，转而从事其他行业了。这大概是我所见过最极端的例子了。

焦：不过，恕我直言，新一辈音乐家现在常充满功利主义，从很有天分到很没天分的都有。不只音乐家，连音乐相关产业也是如此。这不是追求音乐，也不是想要进步，而是利用音乐。

安：很遗憾，的确如此。我相信这些人在某段时间还是很爱音乐的，只是学了一点皮毛，就觉得自己够了，接着开始吹牛、自我膨胀，最后就只剩自己而没有音乐。音乐，变成获得名利的工具。所谓“不忘初衷”，在现在的世道，愈来愈难了。长此以往，音乐家还是会有很好的演奏技巧，但不会再有齐默尔曼那样的大师。

焦：说到齐默尔曼，他有段时间不先公布曲目，演出前三个月、甚至一个月才公布，还可能更改。2008年他突然弹了贝多芬《第三十二钢琴奏鸣曲》。我问他何以选这首，他说：“我二十出头就学好它了，但一直没觉得能公开演奏。我在音乐会弹过第三十和三十一号，就是没办法弹第三十二号。我去年年底过51岁生日，突然发现，我和他写这首奏鸣曲的时候一样老，我们是同辈了！这是很大的心理解放，我也马上就在接下来的音乐会排第三十二号。”我们认识的时候，都还不满30岁，但现在已过了40岁，比肖邦、门德尔松、莫扎特、舒伯特都要老了。您会觉得现在演奏他们的创作，心理上会比较“自在”吗？

安：那是因为齐默尔曼有那样的精神境界吧！我想时代很不一样，我们这时代的30岁，不见得会有19世纪30岁的人成熟。我现在看这些作曲家，还是觉得他们极其成熟，贝多芬20多岁的作品就非常成熟，完全不像现在我们对二十几岁人的印象。我想贝多芬永远很难—他有那么大的思想，极其坚决、永不妥协，真的很难有人有这样的个性，始终维持自己本心。或许对华人来说，贝多芬尤其难，因为华人比较圆滑、讲究商量，但贝多芬真的不商量，绝对不妥协。不过年纪增长当然也有好处。自己不见得能和这些作曲家一样成熟，但真的更了解他们，知道他们在音乐里说的是什么。这种了解，让我们变得像是好朋友。我演奏的时候，就是说朋友的故事，不需要做任何夸张的东西。我觉得这是最美好的感觉。作为演奏家，就像是穿上了作曲家的衣服。我希望我能弹谁就像谁，而不是都像自己。

焦：非常感谢您说了这么多。在访问最后，您有什么话特别想和读者分享？

安：作为演奏家，我还是想强调对音乐的热情。当世界愈来愈功利，音乐界愈来愈商业化，支撑我们站在舞台上的力量，就是对音乐的热情。我去过一些小地方演奏。你说这些听众真的那么懂音乐、那么有鉴赏力吗？我想不尽然。但是他们确实花了时间，买了不便宜的票，千里迢迢来听，其中很多人也的确被演奏感动。我想，我们站在舞台，其实也就是为了这些被音乐感动的人演奏，这也是我的心愿。我不是那种高高在上的演奏家，来我音乐会的观众，完全不需要害怕。不要把音乐当成生意。我希望学生不要老是想着小利小惠，要开阔自己的胸襟和眼界。永远保持着对音乐的爱，这份爱会让你找到音乐；同样地，音乐也会找到你。

简佩盈

Gloria Chien, 1977—



1977年出生于台北，简佩盈14岁赴美随谢尔曼和其夫人卞和憬学习，16岁即与波士顿交响乐团合作演出，为新英格兰音乐学院音乐艺术博士。她的演奏细腻严谨，曾获美国世界钢琴大赛（The World Piano Competition）第五名与圣安东尼国际钢琴大赛（The San Antonio International Piano Competition）第三名及委托创作特别奖。除了独奏，近年来简佩盈在室内乐领域卓然有成，除了是林肯中心室内乐集

的成员，她于2009年创办深获好评的“弦理论”（String Theory）室内音乐节，2017年又和夫婿小提琴家金秀彬（Soovin Kim，1976—）共同担任尚普兰湖室内音乐节（Lake Champlain Chamber Music Festival）艺术总监，又为李大学（Lee University）驻校艺术家。

关键字：卞和憬 谢尔曼 当代作品 西方音乐中的东方风情 移民背景 弦理论室内音乐节 室内乐（团体特色、编制、排练技巧、娱乐性和严肃性、初学者）

焦元溥（以下简称“焦”）：可否谈谈您学习音乐的经过？

简佩盈（以下简称“简”）：家母是小提琴家，家父非常喜爱音乐，因此我和哥哥从小就学音乐。我在初中二年级时出国；当时连续赢得全台湾钢琴比赛儿童组第一名和少年组第二名。我在波士顿跟随谢尔曼和其夫人卞和憬女士学习，后来主要和师母学，但也常和谢尔曼上课。他们二位的教导，基本上形塑了我的音乐思考与技巧，包括读谱、句法、声响等等。他们很老派，是很关心学生的老师。每年谢尔曼演奏，学生们也会回波士顿看他。

焦：我在波士顿念书时，每年最期待的，就是谢尔曼一年一度的生日音乐会。那是免费索票，像是给整个城市的礼物。

简：他的人生就是音乐和棒球，尤其是音乐，到现在仍然演奏不辍。虽然走路上台很困难，技巧还是维持得很好。他的演奏总是充满想象力，让我们看得更远，想得更深。

焦：卞老师现在是美国非常著名的教师了。她和谢尔曼教法有何不同？

简：卞老师像是典型的亚洲老师，教学很有系统，能为每个学生作艺术成长与技巧发展的良好规划，一切按部就班，对演奏基础和细节可谓一丝不苟。随着时间过去，她的教法也变得愈来愈开放。谢尔曼比较讲概念与想法，偏重哲学与美学的思考。他说话很高深，我一开始不太懂，连他的英文都听不懂……

焦：他说话用的英文，根本是博士论文程度。如果要准备GRE单字测验，真的看他的书就行了。

简：哈哈哈，真的很难懂。幸好我能从他的演奏中学习。他有极具想法的内声部，妙不可言的左右手互动处理，还有神乎其技的踏瓣功夫

—那真是前所未见，声音怎能有这么多层次变化！不过在我也开始教学之后，我发现许多当年谢尔曼讲但我没听懂的，经由教学过程，居然也从我口中说出来了。可见昔日学习其实留下深刻烙印，只是要经历一番思索与人生体会，才会变成自己的东西。

焦：也唯有如此，学生才能变成独立的艺术家，而非谢尔曼的影子。

简：你看谢尔曼的学生，每个人都不一样，就可知道他是成功的老师。他不会想要改变学生，而是带出学生自己深层的想法。他两周上一次课，要求很严，每次给的功课也很重，包括整部《迪亚贝里变奏曲》或勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》之类。然而谢尔曼也教导我们“音乐不只是音乐”。他常把报章杂志上有趣的文章剪下来与我们分享。这些文章的内容五花八门，从文学艺术到科技新知，包罗万象应有尽有，甚至还有政治与数学。他也常带学生去看美术馆、博物馆，也会逛植物园、水族馆，让我们接近大自然。在这什么都是手机联络的网络时代，我们以为节省了很多时间，其实失去了时间，根本没有机会好好思考。有时我常想到谢尔曼带我们绕着池塘散步的情景。那不只是那一代美国知识分子对梭罗（Henry Thoreau，1817—1862）与爱默生的向往，也是带我们认识作曲家的生活方式。当年贝多芬就是这样在森林里散步，勃拉姆斯就是如此游湖，然后写出那样的作品，有那样的人生态度。面对很多盘根错结的复杂事，不要急着解决。绕着一棵大树慢慢走，走着走着，或许答案就出来了。

焦：您在学生时代就演奏了很多极具挑战性的作品，包括普罗科菲耶夫《第二钢琴协奏曲》与勋伯格《钢琴协奏曲》。这是来自谢尔曼或卞老师的要求，还是您自讨苦吃呢？

简：可能都有吧，呵呵。某方面我是很乖的学生，会把老师派下来的任务做好。谢尔曼给了很多特别的作品，包括戈多夫斯基的改编，也教很多勋伯格、贝尔格与韦伯恩。他认为第二维也纳乐派和第一维也纳乐派同等重要，不该是另一种语言或领域，学生必须理所当然地学习。谢尔曼也常请他的朋友克许纳（Leon Kirchner，1919—2009）和舒勒写曲，我们当然也要演奏。我还背谱弹了塞辛斯的《五首钢琴作品》（*Five Pieces for Piano*），现在想想都是很好的训练。但我也的确喜欢多认识较少人演出的作品。我和小提琴家库柯维琦（Joanna Kurkowicz，1970—）合作录制波兰作曲家巴切维兹的小提琴与钢琴合奏作品，就是非常好的经验—这么好的作曲家，为何没有人演奏呢？巴

切维兹小提琴和钢琴都演奏得极好，也为这两种乐器写下许多杰作。有太多好作曲家和好作品仍然被埋没，我很乐意研究并推广。

焦：您一直持续演奏当代作品，可否多谈谈您的心得？

简：就如同谢尔曼的教导，其实我心里并不觉得我在演奏“当代”音乐。音乐，应该就是音乐，没有新音乐或旧音乐，也没有男性作曲家写的或女性作曲家写的这样的分类。无论面对什么作品，都该用相同的态度去欣赏、研究、演奏。然而在呈现方法上，当代音乐可能更需要放在恰当的脉络，演奏者必须格外注意……

焦：这我有切身体会。很多音乐会把类似主题作品放在一起，却不管彼此听觉上的差异，在拉赫玛尼诺夫《死之岛》之后马上接泽纳基斯《冥王》（Aïs），结果就是对后者的乐迷而言，拉赫玛尼诺夫保守甜腻到烦人；对前者的爱好者来说，泽纳基斯根本是全然的疯子。这样真的会导致反效果，让当代作品更少人听。

简：这还可以加上场地。不同表演场所会有不同氛围，有些适合当代音乐，有些不见得。如果可以，演奏者若能积极地创造适合当代作品的氛围，或节目单加上作曲家的访问，让大家更了解该作品的意义或创作过程，都是拉近与听众距离的好方法。如果不画地自限，不预设音乐应该是某几种样子，就能体会更多美好。

焦：从台湾到美国，对东方人学习西方音乐，您有何心得？

简：我可以说在美国长大，对西方文化非常熟悉。我在美术馆欣赏的是西方艺术，生活中听的也是西方音乐，无论是古典或爵士。我旅行也常到欧洲，也学习欧洲文化。西方文化已是我的生活，我已经不是从外人的角度来看西方文化与音乐。

焦：那么对于西方作曲家所表现出的东方风情呢？您会不会觉得特别亲近，或是倾向以东方的思考去表现？

简：这要看脉络而定。以波士顿美术馆的藏品，莫奈以妻子穿着和服为模特儿的画作《日本女人》（*La Japonaise*）为例。这是莫奈受到当时日本绘画与日本流行影响下的结果，但我们能说它就是浮世绘吗？不，这还是莫奈，还是非常具有法国风格的作品，画中人手上拿的扇子还是法国国旗的颜色。要了解这幅画，我们还是要从莫奈，而不是从日本绘画的角度来欣赏。现在许多西方设计师也从东方服装找灵感，但那也只是在设计与外观上用了东方风格和元素，并不能说那就是东方服

饰。许多音乐作品也是如此。或许在表象之外，这些作品和东方文化与美学，的确有更深刻、内在的共通性。但我必须诚实，要忠于自己能感受到的。

焦：您的移民背景，是否间接影响了西方音乐的学习？巴伦博伊姆在“德国人、犹太人与音乐”（Germans，Jews，and Music）一文中曾特别讨论犹太人的双重认同（double identity）。犹太人从小就必须接触两种文化：犹太文化与所在母国的文化。就他的个人心得，如此成长经验帮助他进入不同作曲家的世界，转换不同风格也相对简单。同理，您是否也从两种文化的成长背景中得到诠释音乐上的益处？

简：犹太文化其实也是欧洲文化的一部分，马勒的作品难道不属于欧洲音乐文化吗？哈勒维（Fromental Halévy，1799—1862）的《犹太少女》（*La Juive*）虽然是犹太作曲家写关于犹太人的故事，但该剧还是法国大歌剧风潮的产物。犹太文化虽然有其独特性，但和东方文化与欧洲文化的差距相较，实在小得多了。此外，认同可以有非常复杂的层次与情况，不能一概而论。许多犹太裔德国作家都曾在他们的著作里呈现他们的挣扎—当纳粹逼迫他们选边，他们是犹太人，还是德国人呢？有人可以从双重认同中得益，有些人却受苦。不过，我想从小在两种不同的文化中成长，在最好的情况下会让人比较开放，能够欣赏不同文化与传统。倒是华人家长为孩子付出很多，管得也多。不见得是“虎爸虎妈”，但比较盯着孩子练琴。现在美国音乐界，新生代几乎是亚裔的天下，形成非常有趣的局面。

焦：您虽然持续演奏独奏会，但现在主力放在室内乐。您创办的“弦理论”（String Theory）室内音乐节已经进入第十年，可否谈谈您是如何爱上室内乐的？

简：这是循序渐进的过程。我在台湾的时候没有接触室内乐。到美国之后，高中时和朋友组团，演奏过勃拉姆斯、舒曼、德沃夏克的三重奏。也因为室内乐，我大学时认识了小提琴家薇德曼（Carolin Widmann，1976—），作曲家/单簧管家韦德曼的妹妹。韦德曼前些日子才来我们家做客兼寄住—他实在炙手可热，大家都要他的曲子，只好整天关在房里写作，在飞机上也得写。不过以前演奏室内乐就是好玩，没真正想过要往这个方向发展。这也和周遭环境有关。大家觉得如果可以当独奏家，为何要演奏室内乐？虽然很多室内乐作品，钢琴部分比另一乐器要吃重，像是贝多芬的第一、第二号大提琴与钢琴奏鸣曲，一般听众还是多把焦点放在另一乐器，把钢琴当成伴奏。然而我开始教学

后，虽然有稳定工作，却觉得茫然。我仍然爱音乐，但我不知道自己的定位，不知道能贡献什么。几年后因缘际会，我参加了门洛室内音乐节的甄选，让自己重新当学生。

焦：那是怎么样的经验？

简：那完全是改变人生的经验！三周的音乐节每天都有演出，非常密集。那年是莫扎特年，所以都是莫扎特作品，每首练个三到四天就得上台，还要被录下来，压力非常大，但也极其充实。对我而言，这更是恰到时候！我的技巧、艺术、成熟度等都已经准备好，也完全乐在其中。这也正是我需要的。老实说，那段时间我有点害怕弹独奏，也已经厌倦比赛，甚至怕上台，因为我不知道自己要做什么。室内乐救了我，让我知道我不孤单，可以和大家一起开心演奏做音乐。我像进入糖果店的小孩，贪心吸收一切室内乐带来的快乐与美好。当那像梦一样的三周过去，现实环境显得更为局促无聊。我不想再等一年，决定自己也办室内乐活动。

焦：原来“弦理论”就是这样开始的！美国室内乐风气很盛，您的筹办过程是否也相对容易呢？

简：一点也不啊！我写提案向一些基金会申请补助，结果没有通过。但我实在太想办，只好再写提案募款。不只要募款，我要找场地、租钢琴、设计节目，甚至架设网站，什么都得自己来。现在回想，这是塞翁失马。如果当年银行贷款过了，我可能就办那一次，也就不会得到人脉与资源，更无法积累经验。什么都得自己来，虽然极其辛苦、处处碰壁，最后也就是自己能学会这一切。我很幸运地得到许多贵人相助，包括本来根本不认识的单簧管大师席夫林（David Shifrin，1950—）。我原本只能找我认识的朋友参与演出，但曲目中有单簧管，有人就建议我找席夫林。“拜托”，我心想，“他怎么可能会理我啊！”但抱着姑且一试的心，我还是寄了电邮。没想到他马上就回信，表示愿意参加—啊，我到现在都还记得，我收到回复时，自己是多么惊讶！

焦：有了这样的名家，音乐节绝对有吸引力了！

简：席夫林的参与，彻底改变了音乐节的规划，募款也变得容易些。此外，如果他愿意来，表示别的名家大师也可能愿意。我要做的，不过就是邀请，不成功也没有任何损失。这是鼓励，也给了我很大的勇气。后来我更知道，即使演出费不高，总会有人愿意演奏，我只需要多寻找。慢慢地，音乐节的阵容变得不一样，席夫林和我合奏后也非常喜

欢我，开始邀请我到其他地方继续合作，我也有了更多人脉。随着音乐节继续办下去，我也更了解音乐家的真实需要，以及每个人的曲目，谁和谁能搭配愉快。这时我也甄选上林肯中心室内乐集二团（CMS Two），认识更多音乐家，也更知道室内乐主要靠口碑，每场演出都必须拿出最佳表现，才可能再被邀请。现在我是本团成员，和更多国际顶尖名家合作，音乐思考更大幅增长。回想这十年，我充满感恩。无论音乐或人生，找到自己并且定位自己绝对非常重要。我在音乐路上学了很多也看了很多，最后仍要自己找到方向。迟到的梦想，如今成真了。欢迎大家来弦理论的网站，看看我们在做什么，当然也欢迎有一天能在音乐节见到大家（http://stringtheorymusic.org/）。

焦：您这十年看了许许多多室内乐团体，我很好奇您怎么看不同性质的组合—名家临时组合与固定长期的室内团体，各有何长处？

简：让我先说我的观察。有些弦乐四重奏，团员都可以是独当一面的独奏家；也有弦乐四重奏，团员各自演奏不见得突出，一起合奏却极为卓越。这关键可能在心态。像丹麦弦乐四重奏（Danish Quartet），团员从12岁左右就在一起拉四重奏，休闲时间也一起玩足球，一起吃饭聊天。他们都不想要凸显自己，全然享受团队合作。但也有很多弦乐四重奏虽然演奏极为精湛，成员并不一起旅行，演奏完就各自走人，演奏时也会想要表现自己。这当然会形成不同的表现，但只要有道理，我都欣赏。所谓的名家临时组合，有时就是各自把音乐丢在一起，这不见得都会成功，但成功时也会极具特色。至于像阿格里奇与里赫特，由于他们独特的魅力，其室内乐绽放出专属于他们所独有的光芒，无法模仿但绝对可从中学到很多。我最近听到印象最深的室内乐演奏，是斯特恩、罗斯和伊斯托敏合作的勃拉姆斯《第三号钢琴三重奏》。他们不是固定团体，但有长久合作默契。每位都是大艺术家，非常有话说，每个表达都做得那么满，三人的表达又互相连结，音乐的呈现间不容发，真是令我大开眼界。

焦：钢琴在不同重奏组合中，扮演的角色是否有所不同？比方说小提琴、大提琴和钢琴的三重奏，是否就真如柴科夫斯基所言，这个编制本质上就比较具竞奏性？钢琴五重奏里，钢琴对上一组弦乐四重奏，是否也会和钢琴四重奏有差异？

简：就演奏态度与处理方法而言，我不认为有什么不同。每位音乐家都应该要知道自己在乐曲中的角色，都会当配角与主角。二重奏里钢琴当主角的时间很多，在四重奏与五重奏里比较少，仅此而已。柴科夫

斯基的三重奏剑拔弩张，舒伯特就不是如此。比较有影响的，是和什么乐器合奏。弦乐不用呼吸而管乐需要，和管乐合奏就必须照演奏者的呼吸走。我和声乐家的合作机会不多，但我非常喜欢。听他们在同一音上的音色变化、音与音之间的连结、句子与歌词的塑造，真的非常有趣，每次都能学到很多。因为不用呼吸，弦乐反应最快；管乐就不会那么快，木管和铜管又有不同，和人声又不一样。钢琴家必须非常敏锐，感受这一点点的时间差，才能做出适当应对。这并不容易，但也是室内乐好玩的地方—这一切都不是用言语沟通达到，而是透过聆听，加上信任与经验，方能掌握“音与音之间”的连结。这极其微妙，但也极令人满足。

焦：我非常喜爱席夫与佩雷尼（Miklós Perényi，1948—）合作的贝多芬大提琴与钢琴奏鸣曲，很佩服他们的默契。我请教席夫究竟如何才能达到这等境界，他只说“我们就是一直合奏，一直听对方的演奏”，排练时并没有怎么讨论。

简：我的经验也是如此。排练时最好不要说话，就是一直演奏。只要彼此都有想要一起合奏的意愿，那演奏就会愈来愈靠近，最终合成一体—那是言语无法形容的魔法瞬间！至于这一体是怎样的一体，会依演奏者的个性、风格、心情而不断变化。所有享受室内乐的演奏家，都是乐于接受新观点、心胸开放的人。比方说法国号大师弗拉特科维兹（Radovan Vlatković，1962—），大概演奏过好几百次勃拉姆斯《为法国号、小提琴和钢琴的三重奏》。他当然是此曲权威，但如果不接受别的观点，只能照他的想法演奏，成果不就变得千遍一律？当然我也遇过互不喜欢的大、小提琴家，排练时互不相让，完全坚持自己的诠释，最后只好取消演出。

焦：请容我问一个外行问题：您怎么看室内乐演奏的娱乐性和严肃性？比方说舒伯特的钢琴三重奏，原本可能旨在为朋友余兴合奏而写，但因为其音乐内涵实在深刻，现在变成演出愈来愈严肃的伟大作品。某弦乐四重奏团也告诉我，他们真想演奏一次第三乐章“大家对不在一起”的舒曼《降E大调钢琴五重奏》。他们觉得这段就是写来玩，就是故意想让演奏者对不在一起，谱上才会是那样的重音。但今日大概不允许这样的实验空间……

简：的确，这样的玩兴，现在可能只在室内乐试读才会有，演出时大家还是希望呈现完整而有深度的那一面，之前的准备甚至包括作品手稿分析，总之相当严肃。或许这也和演奏风尚有关。在美国，室内乐演

出的排练很多，要练得很完美。但以我曾参与过的欧洲室内乐演出经验，欧洲音乐家比较注重当下反应，更随兴自发。洛肯豪斯音乐节（Lockenhaus Festival）有时甚至没有曲目，只在音乐厅门口放一块白板，当天写下要演出什么，就像无菜单的餐厅一样。两种美学都很好，我都能欣赏。不过，我觉得演奏者如果有很强烈的意愿要提出某种诠释，那就应该付诸实现。毕竟，如此意志很可能会让诠释言之成理，也就成功带来新观点。室内乐演奏可以有坚持，但不能死板。不试，又怎么知道喜不喜欢？常有我主观认为行不通，或觉得自己不会喜欢的诠释，等到真的这样演奏了，却惊讶发现自己其实很喜欢。

焦：就像我从小看到狗就躲开，实际接触了，才惊讶发现自己很爱狗。

简：哈哈，差不多就是这个意思。也因为室内乐的经验，当我回到独奏，我可以做更多我想做的，也尝试更多可能。

焦：您在参与门洛音乐节后，隔年就被吴菡与芬克尔邀请担任室内乐教学主任。我很好奇您如何带领刚开始进入这个领域的新鲜人？

简：对没有经验的音乐家而言，很多人只是演奏自己的部分，不知道要了解整首作品的所有声部。我会先带大家研读乐谱，让演奏者全盘了解乐曲，甚至把所有乐句画出来。如果每组中每个人都能对句法走向与结构了然于心，至少会建立合奏的基础。再来就是教非常实际的方法，演奏中如何聆听、观察彼此，如何获得精准的起音与合奏等等经验。我也会请组员讨论，脑力激荡以形成诠释。这段音乐在说什么？从这一段到下一段，作曲家想表达什么？接下去为何又那样走？组员如果能够想出一个故事或解释，音乐照这个方向走，也会自然形成一致的演奏。在练了一段时间之后，我还有一个做法，就是把团员面前的谱拿开。这不是要考背谱，而是让团员仔细观察彼此如何演奏。对彼此演奏方式愈熟悉，当然也愈能合奏好。最后，就像所有演奏一样，要演奏音乐而非音符。如果要有内涵，就必须多方涉猎，了解作曲家也了解那个时代，还有各类相关艺术。无论独奏或室内乐，都该做到这些。

焦：这点真的很重要。我最近听了一个非常著名的弦乐四重奏演出，技术极为扎实，音乐表现却相当单一，门德尔松和舒曼听起来是一个样子。每个音都演奏得很好，“音与音之间”却没有东西，十分可惜。

简：很多人对演奏的目标是炫目，但真正深得我心的演奏，是能留

下持续感动的诠释。要能达到这点，就不能只在表情与表面层次打转，必须深入作品内在。这无法速成，必须花时间。这也是我非常喜欢马尔波罗音乐节的原因。这是为期七周，让人活在音乐里的音乐节。参与者可以慢慢吸收、潜心研究，最后若觉得自己仍没准备好，就不用上台演出，重点完全在学习过程。有耐心、不着急，慢慢来反而比较快。

焦：在访问最后，可否谈谈这十年浸淫于室内乐的总心得？

简：室内乐是音乐的基本。这是独特的音乐艺术形式，但也是最接近人类关系的艺术形式。人世如何，室内乐就如何。大家都有话想说，也都想被理解。室内乐让人表现自我、彼此聆听、互相合作，大家一起感受伟大作品，又一起创造美好。这是有无限可能的艺术形式，也是最好的学习。期待有更多人欣赏并从事室内乐，特别在亚洲！

艾卡斯坦
Severin von Eckardstein, 1978—



1978年8月1日生于德国杜塞尔多夫（Düsseldorf），艾卡斯坦在当地

舒曼音乐学院和思捷潘斯卡（Barbara Szczepanska）学习，后至汉诺威与萨尔茨堡音乐学院和凯沫林学习，最后于柏林艺术大学和赫维希（Klaus Hellwig）学习，2002年亦于科莫湖音乐营进修。他于2003年获得伊丽莎白大赛冠军，逐步开展国际演奏事业。艾卡斯坦不只技巧精湛，思考更极具特色，曲目选择尤其令人惊艳，主流作品之外亦不避冷门创作，且都能提出鞭辟入里的一家之言，是新生代音乐家中不走偏锋但又风格特殊的精彩代表。

关键字：内向 凯沫林 赫维希 比赛 拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》普罗科菲耶夫（作品、演奏）斯克里亚宾 梅特纳（风格、《夜风》）不好理解的作品 演奏传统 古典音乐的未来

访谈时间、地点：2016年12月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：您可以说是德国乐界中青辈的钢琴家代表，可否谈谈您的学习历程？

艾卡斯坦（以下简称“艾”）：我大概五六岁的时候开始学钢琴。我父母都不是音乐家，但会听些古典音乐。我还记得我第一次听到的作品是柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》，但留下最深刻印象的是翁德里希（Fritz Wunderlich，1930—1966）唱舒伯特艺术歌曲。我们和邻居家中间有花园，孩子们常在一起玩。我父母很快发现，我不爱在花园逛，也不爱和别的孩子玩，却总是跑到邻居家的客厅去碰钢琴，于是也就买了架直立钢琴给我。从此钢琴变成我的玩具，我很喜欢即兴弹曲调，找喜欢的和声。我还记得我最早找出来的，是在a小调上的诸多和声。我刚开始和一位大提琴学生学钢琴。我发展很快，半年后她就建议我另找老师，于是我和来自匈牙利的赫克托（Julia Hechter）女士学习。她用巴托克《小宇宙》教我。现在回想，这是我的幸运，能先认识各种不同的节奏与不和谐声响，再认识浪漫派作品。

焦：您的演奏很有个人风格，看来从小就是如此。

艾：小时候我只想“玩”钢琴，总是在即兴演奏，不想“练”钢琴。赫克托很早就过世了，我改和思捷潘斯卡老师学习。她很快就注意到我很有天分，也发现我喜爱照自己的心意走，有时走过了头，不管乐谱写什么。赫克托为我打下很好的基础，思捷潘斯卡知道我的个性需要透过音乐抒发，需要演奏我喜欢的作品，不能只专注在技术练习，也就往这方向谨慎地引导。比方说她知道我喜爱李斯特，但实在还太小，就选了《即兴圆舞曲》（*Valse-Impromptu*，S 213）让我满足演奏李斯特的心

愿。我八九岁开始参加钢琴比赛，包括德国国家钢琴比赛。这分成三阶段。我第一次参加，就在地区赛几乎得到最高分；但年纪过小，不符晋级规定，没办法继续。

焦：您所谓的自由抒发，也包括在公众面前演奏吗？我觉得您个性似乎满内向的。

艾：你说的没错。我个性很害羞，第一次见到人总是不知道该怎么说话、怎么表现，所以看起来很客气。但内在的我始终知道我是谁、我想做什么，很有爆发力。我第一次参加比赛，评审问我要弹什么。我准备了三首，包括弗朗赛（Jean Françaix，1912—1997）的炫技作品，但我不知道怎么和陌生人说话，于是说我大概没办法弹它。听我这样讲，评审微笑，觉得这就是个很普通的孩子。没想到我一到台上，就完全挥洒自己，和台下判若两人，大家都看傻了。只能说我是反差的融和吧。事实上我小时候还真不怎么怯场，在台上都能表现好，反而是现在因为想得更多，顾虑也比较多。

焦：后来您和凯沫林学习。

艾：我13岁左右，在吕贝克的大师班认识他。他马上就注意到我，认可我的能力，很热心地说可以帮我成为著名钢琴家。凯沫林的教法不是很有弹性，但颇有策略，很有一套方法，什么都帮你规划好了。他写了一本小书，讲技巧学习，包括放松的手法，从这本书我也更知道他在想什么。我和他学了很多肖邦练习曲。他教得非常仔细，每个音都要准确。像作品10的第一和第二首，我练了一年之后才准用快速度弹，过程中真的就是每两周节拍器调快一格而已。我知道这有点狭隘，但技巧训练只是他教学的一部分，音乐当然也很重要。他会给予学生愿景，让我们知道技巧锻炼有意义，之后可以尽情做音乐。凯沫林可以是相当情绪化的老师，当然也很有争议，但我觉得他的脾气很有意思，私底下也是有趣的人。

焦：我相信音乐对他仍然很重要。不过对很多人而言，寻找年轻学生，让他们变成演奏家，在比赛得名、有事业，或许更是凯沫林关注所在。

艾：我不否认，这的确是他的目标。不过我也必须说，我很早就知道比赛对我很重要。我爱弹琴，想要一直演奏下去。然而我家和音乐界没有关系，没有资源或渠道，我也不善交际。如果我不参加比赛，没有人会知道我。我可以告诉你一件糗事：我在瑞士和赛伯克上过课。我非

常敬重他。他教学极为细腻，带给我很多新观点。我也和他学室内乐，但我真的对此一无所知。当他发现我连海飞兹是谁都不知道，简直要气昏了。我在赢伊丽莎白大赛之前，几乎没有演奏过室内乐。不是我不想演奏，而是我没有认识的人可以合奏。我如果想走演奏的路，就只能参加比赛。

焦：不过您参加比赛时，已经到柏林和赫维希教授学习了。

艾：和凯沫林学习的日子，可说是我演奏事业最重要的关键，我的艺术观和技巧都在这段时间养成。但我父母逐渐开始照顾我的演奏活动，认为我该更独立，要自己做决定。我只知道我想演奏，但对于事业要如何计划，又该如何精进，却全然没有概念。由于我不想离家过远，加上哥哥在柏林念书，又听了赛伯克的建议，我最后在1997年到柏林和赫维希学习，也是至今我学得最久的老师。一开始我很不适应。我以前习惯接受指导，被告知要做什么，而赫维希对待我就像成人，我得学习独立思考。但时间一久，他的教学就变得愈来愈重要。赫维希对维也纳古典乐派有精辟见解，教我理解音乐。演奏不是只有感受和技巧，更要看到结构，关注大的句法与整体、宏观的视野。

焦：我很欣赏您这样把自己充分准备好了才参加比赛的态度。您从1998年开始参加国际比赛，成绩斐然，包括在1999年的慕尼黑ARD大赛得到第二名，2000年的利兹大赛得到第三，更在2003年的伊丽莎白大赛得到冠军。虽然您刚刚说比赛对您是必须，但您比赛时是以如何心态面对这种具有高度竞争性的活动？

艾：比赛带给我力量，让我向世界呈现自己是谁。我喜欢上台，对自己也有信心。这个信心不是基于和别人的比较，而是对我自己的认识。我希望接下来的话不会招致误解，让大家觉得我很自大：比赛时，我为自己演奏。我有良好的本性，不是狡诈奸恶之徒，也认真钻研音乐。我是如此，我的音乐也就是我。既然我不是坏人，那么我的音乐也不会差。我对自己有相当程度的自豪，但这是私底下的自我肯定，不会是发于外的张扬骄傲。我也从来没有对自己说“你会赢比赛”。我就是呈现自己，仅此而已。得奖当然很开心，但更重要的是被音乐界看到。

焦：您在比赛时演奏了许多俄国作品，到现在也是如此，可见是真心喜爱而非拿来炫技。

艾：的确，我对俄国作曲家蛮亲近，很受他们鲜明的个人语言吸引。身为钢琴家，我感谢他们的作品开发了钢琴声响的可能性，创造出

管弦乐般的色彩，真是为钢琴家而写的音乐—当然，这也和许多俄国作曲家本身就是钢琴演奏大师有关。俄国音乐也常充满激情。我第一次认识拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》，是听加夫里洛夫（Andrei Gavrilov，1955—）的录音。虽然第一乐章偏慢，但让我真正认识到钢琴的力量，宛如进入一个新世界。这是个慢慢展开的大故事，宛如俄国篇幅恢宏的小说，又具有非常强大的民族原始力量，让我浑身起鸡皮疙瘩。我孤单时常听它，过了好多年后才演奏。可以说在李斯特之后，就是俄国音乐最能打动我。

焦：您在伊丽莎白决赛那轮演奏的普罗科菲耶夫《第二钢琴协奏曲》，不只技术精湛，更展现对这位作曲家风格的深入认识。可否特别谈谈他？

艾：我第一次认识这位作曲家，是听里赫特演奏他《第六钢琴奏鸣曲》的唱片。但真正让我爱上普罗科菲耶夫的，是听基辛演奏他《第一钢琴协奏曲》和《第三钢琴协奏曲》的录音。我常常这样，因为一场演出或一张唱片而深深爱上某作曲家或某作品。我立刻爱上第三号，之后认识第二号又更喜欢，觉得音乐居然可以这样原始又精炼，深刻但又充满效果。普罗科菲耶夫早期作品就很迷人，《十首作品》（*10 Pieces*，Op. 12）中的前奏曲和进行曲很有名，但最后一首诙谐曲更有意思，呛辣又好玩，是我非常喜爱的作品。这正是标准的普罗科菲耶夫：幽默，每首作品都不重复，都有话要说，以强大有力的原创性音乐语言描述这个世界。他的作品有深度的音乐性、美丽的旋律、俄国本性，还有别出心裁的不和谐声响—这就像现实人生写照，不是每天都有好天气，也会遇到倒霉事。有人说普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲“很简单”，表达很容易，只要有技巧，任何人都可以演奏。我想他确实有直接的音乐语言，但音乐还是很深刻，绝不是把音符弹出来就自动会有音乐。

焦：如果有人觉得普罗科菲耶夫“很简单”，那就来弹他的《第四钢琴奏鸣曲》吧。

艾：哈哈，这首真是非常特别，但绝对是非凡创作的乐曲。它写在c小调上，很浪漫热情的调性。篇幅较短，结构很精简紧凑，是纯粹的普罗科菲耶夫。第一乐章很黑暗，在小步舞曲里混合了优雅和威胁。它有非常长的半音化线条，有时旋律不知道要往何处走，而这创造出某种晦暗难解的氛围。第二乐章非常精彩，不愧是普罗科菲耶夫自己最得意的作品之一。

焦：您怎么看普罗科菲耶夫的演奏录音？

艾：我对他《第三钢琴协奏曲》的录音比较熟。虽然录音质量不好，无法知道更多细节，但仍可听出他对节奏有很敏锐的感受，还有音乐里的讽刺感。不只演奏美丽的旋律，他的弹奏中更有阴影，声音有很多表情。如此演奏也让我知道，他的音乐可以有很多种诠释，有相当开放的表现空间。

焦：您的斯克里亚宾也非常优秀。当初怎么喜欢上他的？

艾：我是从阿什肯纳齐的录音认识他的钢琴奏鸣曲的。虽然演奏不是很合我的口味，但至少从此知道有这些创作。斯克里亚宾并非浪漫派，很早就发展出自己的语言。我在1996年弹了他的《第一号钢琴奏鸣曲》，就感觉那音乐好像要离开地面，已经可以看到作者未来的发展。虽然有很大的力量，但不是浪漫派的温暖拥抱。

焦：您这个比喻很有意思，也正是我想问的。多数钢琴家演奏斯克里亚宾第二、三号钢琴奏鸣曲，风格像是俄国肖邦。但您的第三号录音，已经带有第四号以后的感觉，音乐似乎“往上”而不尽然“往前”。

艾：很高兴你注意到这点。第三乐章的音乐已经飘浮在空中，和过去说再见。虽然和声仍是以前的，但感觉完全不同。

焦：您还演奏很少人演奏的第七和第八号钢琴奏鸣曲。

艾：我非常爱第八号，也在伊丽莎白大赛弹了。和第七号比，第八号比较内向，也很暧昧。它有很多声部，但线条很明晰，音乐材料又如马赛克一般镶嵌其中。它的主题多在四度音程，句子不断爬高，进入梦幻之境后开始颤抖，出现斯克里亚宾招牌式的震音。然后不知道发生何事，音乐忽然大爆发，像恐怖的鬼故事。整个曲子宛如恶梦，篇幅长又复杂，结构并不是那么明确，大概也因此很少演出。但我就是爱这样的朦胧模糊。第九号《黑弥撒》大家都爱，但我就不是太喜欢，因为它太清楚，发展都可预期。我喜欢想法比较模棱两可的作品，这样我更可以加入自己的意见，而不是只往单一方向走。这种神秘感也可见于梅特纳，或许也正是我为他着迷的原因。

焦：您对这位作曲家也着力甚多，当初怎么认识他的音乐的？

艾：最早是从霍洛维兹的录音认识的，但真正喜欢上他，是因为2000年贝瑞佐夫斯基在柏林的独奏会。那场他演奏了很多精彩作品，包括梅特纳的《夜风》。我非常景仰贝瑞佐夫斯基的演奏。他对俄国音乐

有绝佳直觉，很知道自己要什么，又能以强大技术实践想法。那场让我留下很深的印象，尤其是《夜风》—我的感觉是这有点像拉赫玛尼诺夫，但又不一样，音乐有更多自由，还可说是开放式结尾。“真的可以这样作曲吗？”我这样问自己。《夜风》听起来有很多装饰，但那装饰不只是装饰，中间有意义。虽然我未能立刻理解，却能感受到其中有很深的意涵，是我没有接触过，也不知道该如何形容的音乐语言。这次聆赏经验在我心里埋下种子，我告诉自己，必须要再听一次这部作品。后来我开始学《夜风》，像被漩涡吸进去，也愈来愈喜爱梅特纳。

焦：现在来看，梅特纳最吸引您的地方是什么？

艾：有些人觉得他的音乐难以捉摸，事实不然。他完全知道自己在写什么，有很清楚的设计和架构，只是音乐又奇妙地给人即兴感，好像是把当下感受捕捉到精美结构里，还有别出心裁的设计。这是对演奏者和聆赏者都非常有意思的音乐，你大可轻松欣赏。只要你相信梅特纳的音乐，那音乐就会牵着你的手，带你到与众不同的天地，但在某个时点又会把手放开，鼓励你自己去探索。这是具有开放心灵、深邃美丽，让你想要进入想象世界的音乐。此外，这也是聪明有智慧的音乐。研究梅特纳的写作，你会看出来他有深厚的音乐学养，知道很多别的作曲家，对诗歌和贝多芬都非常有研究。我不能说梅特纳全部作品都好，但他的奏鸣曲每首都有自己的个性，值得逐一品味。

焦：这样看来，我想您喜爱的音乐与选曲，可以说有相当明确的脉络，也有相通性。比方说您的梅特纳演奏能让我想到舒伯特，而您的确也录制了舒伯特，还选了我自己最喜爱的两首—未完成的《C大调钢琴奏鸣曲》（D 840）和最后的《A大调钢琴奏鸣曲》（D 959）。

艾：哈哈，我的确也很着迷舒伯特的朦胧光影，这两首也是我的最爱。里赫特演奏了《C大调钢琴奏鸣曲》未完的部分，我考虑很久，还和布伦德尔讨论过，最后还是决定停留在完成的前二乐章。舒伯特在他的时代不总是被尊重，但无疑非常杰出。他或许是最私人的作曲家，有点像梅特纳。即使在大音乐厅演奏舒伯特，那感觉还是很私人，不像是对公众演奏。

焦：您有长期的曲目规划吗？您很早就录制梅西安作品，还录了一张瓦格纳作品与改编曲专辑，可否也谈谈它们？

艾：除了梅西安，我没有真正录过法国音乐，未来会花更多时间研究这个领域。我没有什么长期计划，唯一可知的是大概不会录某种全

集。虽然我爱贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲，也认为录全集是好事，但我很难想象自己去执行这种计划。我对曲目不设限，也有很好的视谱能力，能快速阅读大量音乐，总乐于有新发现。比方说我一位朋友是里赫特迷，因为里赫特弹圣—桑《第五钢琴协奏曲》，他希望我也能弹。“为何不试试呢？”我对自己说，后来也喜欢上它，觉得听众需要知道这样的作品。唱片公司主管对瓦格纳很有兴趣，给我很多他的歌剧改编曲，问我有无兴趣。“为何不试试呢？”我研究了一番，也找了更多改编，还请作曲家科比特（Sidney Corbett，1960—）以瓦格纳发想创作，最后完成一张有趣的瓦格纳专辑。至于梅西安，我必须说，能有他的音乐存在，我实在心怀感恩。他不只是20世纪最伟大的作曲家之一，或许也是最后一位具有巨大的个人风格并建立音乐语言系统的作曲家。我不是虔诚的教徒，但我很为梅西安作品中的宗教情怀感动，可以有极其平和又强大的力量。那是人间与天上的连结，证明音乐可以达到何等境界。

焦：您的音乐会曲目也很特别，常有出人意料的设计，也不避讳冷门或不好理解的困难作品，连安可曲也很特别。

艾：很多所谓“不好理解的作品”，其实只是画地自限，甚至是人云亦云。比方说我最近演奏梅西安的《鸟鸣集》，演出场馆都觉得这很难懂，听众一定没反应；但结果正好相反，大家都很喜欢，反应很热烈。有人去音乐会，只是想感受演奏者的魅力，但也有人想要认识作品、欣赏音乐，得到心灵与智识的满足。我喜爱复杂的音乐，设计节目时也喜欢安排具挑战性的作品。世界如此复杂、充满挑战，音乐会也应如此——只要不变成折磨就好。我希望大家不要害怕所谓的困难作品。我最近在重读托马斯·曼的《魔山》（*Der Zauberberg*）。他用的德文对德国人来说都很难，但作品真的有价值。我第一次读的时候也似懂非懂，但我能感受它的价值，愿意花时间再次欣赏。经典音乐有些具有娱乐性，但其本质并非娱乐。有些音乐是作曲家为自己而写，例如许多舒伯特与梅特纳的创作，必然有段时间不会被广泛认识与理解，但为人所知的那天终会来到。舒伯特已经等到了，我相信梅特纳等人被认可的那天也不远。

焦：您完全在德国受教育，但曲目并不像大家对德国钢琴家的印象；您演奏许多俄国音乐，但曲目也不像一般俄国钢琴家。在您身上，我们可以看到全球化的代表，又可见到极为鲜明的个人风格。

艾：我受的教育并非完全来自德国。比方说思捷潘斯卡来自波兰，又在莫斯科音乐学院学习，我可能从她那边得到波兰与俄国派的观点。

我也接受很多大师指导，这都成为我的养分。传统的学派或地域风格，已经无法形容我们这一代的演奏者。在这个时代，可能有的是个人风格而非学派风格。我觉得无法归类是好事。或许本来就不应该归类。

焦：那么您如何看演奏传统？

艾：我不喜欢音乐被决定成某种方式。当然我对某些音乐有看法，希望它以某种方式，包括某种学派风格来演奏，但我不认为这是定律。如果真要说，我喜欢混合的学派风格。演奏者可以接受各家影响，再以有智慧的方式整合出自己的演奏。说到底，无论和谁学、在哪里学，音乐还是得以自己的想象、感受、思考来演奏。演奏者要自己决定他和每首作品的关系，决定演奏或不演奏。即使依循传统，也不该把传统当成解决问题的现成方法，不知道该如何演奏就沿用既成套路。这是偷懒。现在世界速度很快，讲究速成，偏偏艺术最不能速成。我令人敬畏的作曲家朋友利维林（Dafydd Llywelyn，1939—2013），总是强调“慢”的重要。学任何作品，甚至做任何事，都要花足够的时间，慢工才能出细活。他的乐曲也是如此，非常困难，但又给人时间在他的音乐中消融的“无时间感”。

焦：非常感谢您和我们分享了这么多。在访问最后，您有没有特别想说的话？

艾：我希望古典音乐能以纯粹的形式存活下来，音乐会主办人与唱片公司能有智慧与胆量，呈现好的作品与演出，而不是被商业绑架。我知道这不容易，也需要更好的学校教育和社会教育，让聆赏者能了解纯粹的音乐与其价值，欣赏音乐中的实验性，对未知感到好奇而非惧怕。所谓“古典音乐”的范围与表现幅度，实在非常大。如果只欣赏几位作曲家、习惯某几种演出方式，实在可惜。古典音乐不是古代的东西，而是由古代一路发展至今，和当代紧密连结的艺术。它有点像是宗教：世界上有那么多宗教，每一种对其信仰者而言，都是必要而且和自己深刻连结的。这也是普世性的连结，一如欧洲人可以皈依佛教，亚洲人也可信奉伊斯兰教。人类之所以为人类，就是因为有智慧。我们的情感也和智性高度连结，有非常丰富的层次。古典音乐正是人类最好的代表，是无需语言更超越语言的艺术。难怪它被航海家二号带到外太空。无论世界如何变化，我会始终为古典音乐奋斗。

陈萨
Sa Chen，1979—



被誉为“同时代最具魅力的钢琴家之一”，陈萨生于重庆，9岁跟随但昭义教授学习钢琴。早年在利兹、肖邦、范·克莱本三大国际钢琴比赛中获得重要奖项为她打开了国际演奏生涯的道路。她于2007年毕业于汉诺威音乐学院瓦迪（Arie Vardi，1937—）的教学班，获演奏家博士学位。2010年在肖邦诞辰200年之际，波兰政府授予陈萨“肖邦艺术护照”，褒奖她在演奏肖邦音乐上的卓越贡献。2015年她成立个人工作室，2017年独立出版德彪西二十四首《前奏曲》。她在音乐之路上不断寻求自由探索与自我突破，以浸透自然美感与独特哲思的音乐语言为世界各地乐迷喜爱。

关键字：早期学习 1996年利兹大赛 国外学习 音色 触类旁通 肖邦（钢琴协奏曲、玛祖卡）傅聪 德彪西《前奏曲》（东方精神、速度、传统与学派、标题、写意）拉赫玛尼诺夫 中国钢琴家 华人作曲家 东方美学 中国的古典音乐发展与教育 比赛

访谈时间、地点：2017年8月，电话；2017年12月，北京

焦元溥（以下简称“焦”）：可否谈谈您学习音乐的过程？我知道令尊是法国号演奏家，令堂是舞蹈演员，而您在6岁的时候先学了小提琴，一年后转学钢琴。

陈萨（以下简称“陈”）：开始的过程其实没有任何痛苦或折磨，无论小提琴或钢琴，我都学得相当自然。我父母非常喜爱音乐。他们年轻时都有音乐梦，只是碍于环境没办法真正实现，但他们也不是会逼小孩替他们圆梦的家长，只是想让孩子接触音乐。家父非常博学，法国号之外又自学了很多乐器，他们周围也有很多爱好音乐的朋友。在我学乐器之前，身边就有这样一群人；我喜欢唱歌，在大家面前跳舞，和这群大哥哥大姐姐玩在一起，有时他们还拿吉他帮我伴奏，总之是非常快乐的记忆。当初会选小提琴，完全是因为它不占地方，也认识会演奏的叔叔。但小提琴要起步真的很难，拉了几个月也听不到完整的音律。为了赶快和小提琴说再见，我就自己造反，吵着说要学钢琴。我那时的态度相当毅然决然，爸妈觉得很有趣，想说这么小的孩子哪来这种决心？于是就找朋友帮忙，分期付款买了架直立琴回家。

焦：您还记得第一次见到钢琴的情境吗？

陈：这印象到现在都很鲜明。那是在家母任职的剧院，昏暗的后台，有架布满灰尘的平台钢琴。我不记得那是七呎还是九呎，但对当时的我而言，就是一个神秘的庞然大物。我小心翼翼地按着键盘，听它们

发出声音。

焦：您在9岁的时候和但昭义老师学习，这是怎样的机缘？

陈：我的读谱、乐理和钢琴基本演奏是由父亲启蒙，之后我和一位邱姓老师上课，她非常疼爱我，我也在充满鼓励的氛围下学习。9岁在市里一次小型比赛，我认识了但老师，发现自己的基本功和他的学生有段差距，而我想追求更专业的训练，于是决定和他学习。后来证明这对我有很大的帮助，不过对我母亲或但老师，这其实相当冒险。我们家在重庆，但老师在成都，那时火车又没有现在快，去趟成都得花十一个小时。那时我们周六晚上搭车，抵达时已是周日早上6点多，上完课就得搭车回重庆，到家已是深夜，隔天还得上学。这样每两周上两小时课的奔波，居然也维持两年以上的时间，直到但老师也到重庆教学为止。

焦：您2001年来台湾时曾有一场与其他青年钢琴家的对谈讨论，我那时就发现您思考谈吐都很有智慧。以这样的天分，做什么大概都游刃有余，而我很好奇您是否想过改学其他科目？毕竟音乐实在不能说是简单的路。

陈：谢谢你的称赞。我其实相当见异思迁，做过很多梦，想象自己唱歌剧、吹单簧管，甚至跳现代舞，现在也很喜欢摄影。但无论是什么梦，总脱离不了音乐和艺术，因此到最后也没有想要脱离钢琴。

焦：但您想过以后会成为职业演奏家吗？如今回头来看，这和当时的想象有落差吗？

陈：确实想过。“钢琴演奏家”在我小时候是很抽象、带着光环的概念。以前信息缺乏，但父亲和他的朋友们还是想方设法弄来一些录像，所以我儿时就看过好些穿着燕尾服的大演奏家。具体名字记不得了，还有印象的是里赫特。我仰望着他们，感觉他们好伟大，形成某种憧憬。但那样的仰望，并不知道光环里有什么。现在自己身处演奏与音乐之中，谈不上“落差”，但经历愈来愈多，酸甜苦辣都尝过，感受也就愈来愈丰富。和20到30岁的我相比，我更喜欢30岁以后的自己，觉得更自在开心。



陈萨的生活摄影

焦：您16岁就参加利兹大赛，为何会有这样的雄心壮志呢？

陈：现在回忆起来我都很惊讶，想说怎么可能！我还记得在但老师家和同学一起看利兹大赛的录像，赞叹决赛者的演奏，觉得心潮澎湃，实在想不到自己后来就去比了。事情是这样的：我参加1994年第一届中国国际比赛青年组（18岁以下），得到第一。利兹大赛创办人沃特曼

（Fanny Waterman，1920—）女士也是评审，邀请我参加1996年的利兹大赛。我那时完全没有主意，想说两年后我也还是个小孩子，怎能去和许多已经非常成熟的钢琴家比较呢？最后是但老师帮我做了决定。他认为无论如何，基于礼节，我一定要赴约。准备比赛应该也有助于我的学习，去了也可观摩其他好手，总之是好事。

焦：您以16岁中国天才少女之姿进入决赛，着实造成轰动，最后也成为该赛有史以来最年轻的得奖者。但后来怎么也就选择在伦敦学习呢？

陈：那时西方对新一代中国钢琴家没有什么概念，加上我的年龄，所以进决赛的时候引发了一些讨论。那时在中国大使馆的一位叔叔特别帮忙，和我也很谈得来，后来几乎像是我在伦敦的监护人。得奖第二年我参加了威格摩厅的演出，傅聪老师也来听了，让我非常惊讶。我知道他住在伦敦，就约了择日拜访。那时我得到不少奖学金与入学邀请，他建议我一定要先在欧洲学，还推荐了在市政厅音乐及戏剧学院任教的哈维尔女士，于是我就在伦敦学了。

焦：您先在伦敦，后来又去汉诺威音乐学院师事瓦迪，在学习过程中，您如何建立自己的独立思考？

陈：家父在我12岁的时候过世，而家母非常呵护我，照顾堪称无微不至。在中国的时候，无论是生活或音乐学习，基本上我仍在孩子状态。出国念书则必须独立面对一切，自己决定要怎样的生活，又生活成什么样子，而这当然和音乐思考的成长一体两面。但老师比较像是我们传统印象中的俄国老师，家长式的教学，上课从不管时间，务求每个小节都要精雕细琢，所有细节打磨完美。我幼年能得到这样深入的教导，实在是很大的幸运。到了国外，无论是哈维尔或瓦迪，教法都是点拨式。他们会给予方向的指引，和我讨论我演奏的优缺点，但我必须自己思考。我以前最不喜欢老师夸我，因为我是听了好话就会飘飘然，很得意的那种人，所以我希望干脆就把好话省了，直接告诉我缺点。可是他们让我知道，人不只可从缺点中反省，也能从优点里学习，会获得不一样的答案。这让我打开思维，用更多元的角度思考音乐与演奏。

焦：您还记得那时他们认为您的优点是什么吗？

陈：大致上是非常自然的歌唱，在舞台上的精神自由，总之是偏向直觉。这固然是优点，但如果完全依赖它们，那也相当危险，必须有所警觉。

焦：您技巧精湛，更有相当深厚的音色。可否谈谈如何找到属于自己的音色？

陈：其实我小时候从不觉得自己技术好，至少不是信手拈来，必须要努力练习才会得到。如果还有些成就，我觉得是因为我愈来愈了解各作曲家的写法与其音乐语言，心得积累到一定程度，技术表现也会跟着提升。技术可以分成两方面来谈，一是基础性的技巧，包括跑动的灵活与准确，音阶、琶音、三度、八度等等所谓的基本功；二是音乐的表现力，所谓的“软技术”，如何选择音乐的首要内容，又如何表现。这关乎音乐理解，和基本功不一定有关。作为演奏家，这两种技术都必须有。至于音色，演奏前要先在内心听到声音，知道自己要什么，然后透过练习以及演出的不断试验来实现。以前但老师用非常科学性的方法，教我们如何让本质是打击乐器的钢琴唱歌，后来我慢慢体会到不同作曲家有不同语气，要用多样的唱法表现，声音的厚薄与色彩都要随之变化。

焦：在您学习过程中有哪些音乐家、艺术家或作品对您造成影响？

陈：和其他乐器相比，钢琴大概是不同演奏者之间，音色辨识度最小的乐器。现在由于钢琴本身的变化以及大环境影响，辨识度更是愈来愈低。但像霍洛维兹、阿格里奇、波格雷里奇、普雷特涅夫这种音色辨识度极高的钢琴家，自然给我深刻印象，老一辈的施纳贝尔、弗里德曼和肯普夫也是。我和克莱默合作过几次室内乐，他真是特别的艺术家，让我眼界大开，展现音乐诠释这种二度演绎可以做到何其令人叹服的地步。我很喜爱卡拉丝，也为鲍什（Pina Bausch，1940—2009）着迷。近年来我常去美术馆，许多画作和装置艺术都给我启发，但这不是直接连结，虽然也有突然叠合的例子。比方说我看到克利（Paul Klee，1879—1940）的某幅画，竟立即想到勃拉姆斯，连我自己都觉得奇特。我想多接触各类艺术总像如此，既拓宽各种可能性，它们也会找到彼此，在你所不知道的潜意识里。

焦：我听您2008年录制的肖邦两首钢琴协奏曲，感觉乐句特别恢宏长大，也有明确的方向性。如此特色也反映在您的其他演奏中，这算是您的风格吗？

陈：这的确是我会注意的方向，因为我曾有沉溺乐曲的倾向，或许就是天性上感性了些，但如果因此失去了结构的美感，那诠释也不能说是理想。至于我的风格，我自己很难回答，但我可以确定我不是学究型的演奏者。对我而言，风格是在经历严谨学术研究步骤之后，仍然内化成最自然的存在的东西。对年轻演奏家来说，脱离比赛阶段后，如何在

理解作品与自我个性之间找到最适当的关系，或许是最重要的课题。个性化不是标新立异，为了不同而故作表现，而是找到自己和作品产生联结后，最核心的部分。但这部分通常是未知的，就像我们对自己的了解总是处于现在进行时。但我一定会致力于找到我自己，找到每首作品只属于我个人、我最相信的诠释。

焦：从2000年肖邦大赛至今，您一直演奏肖邦，诠释也持续进步，您本来就喜欢他吗？

陈：当然喜欢，但我以前对他就像对其他作曲家一样喜欢，没有特别爱好。当年我其实对参赛很犹豫，就是想到我得在好长一段时间里只专注研究肖邦。但我的老师劝我，比赛五年一次，“五年后说不定你想做其他事了”，这才决定参加。借由准备比赛，我把他各式曲类好好研究一回，发现自己对玛祖卡舞曲真的很好奇。肖邦从来就不容易，难以捉摸，你永远不可能掌控他的音乐，只能和它保持和谐的关系，有时让它带着你走，有时你则推它一把。你必须敏锐且敏感，又要保持平衡，声部或情感都是。这也是为何我觉得肖邦和东方人很契合。不只是诗意，他表达情感从不喧嚣张扬，总带有一丝矜持；绝不过度，但也不拘谨。我不确定这种矜持是否就等同于高贵，总之是一种特别的方式。所谓“话多不甜、胶多不黏”，如果感情放太多，什么都暴露在外，那就显得有些廉价了。做人也是这样，我从来就不喜欢太侵略性的人，维持淡淡的君子之交就好。

焦：不过您在肖邦大赛上的玛祖卡已经相当出色了。听您后来的录音，无论是肖邦《第一钢琴协奏曲》第一乐章结尾的左手韵律感，第三乐章的重音与速度处理，或《第二钢琴协奏曲》第三乐章的玛祖卡，也都有让人惊艳的演奏。可否特别谈谈您如何掌握这些节奏？这可以透过学习而成，或真的只能靠天分与感受？

陈：老实说，我一开始根本不知道要怎么弹玛祖卡，后来弹给傅聪老师听—我一直很佩服并欣赏他非常有个性的玛祖卡视角—才慢慢找到方法。我的确天生有节奏特性的感受，但像玛祖卡与波兰舞曲这类作品，实在得花心思钻研。但无论如何，我能感受到它们的特别，曲中独特的磁场有时相斥、有时相吸—这种内里的弹性速度我能感受但无法解释，我没办法告诉你为何这里要等、那里不等。但除此之外，其他能解释的都有著作可查考，并非只能透过感觉理解。我对玛祖卡的好奇并没有因为比赛结束而停止，而是从那时开始积累，到几年前我弹了全场玛祖卡，音乐会前当然也和傅老师讨论，得到他的嘉许我很开心。本来以

为全场单一作曲家的单一曲类可能会使人听觉疲乏，最后却证明多虑了—肖邦的玛祖卡实在千变万化，充满无限可能，真是非常神秘的启示。

焦：相较于比赛那时，您现在对肖邦的理解是否有根本性的改变？

陈：我觉得核心的东西并没有变。我现在听我比赛的录音，有几首仍然很喜欢，像是第一轮的第一首，《降E大调夜曲》，作品55-2。比赛以这个开始好像有点危险，但它的开头其实蛮适合那样的状态，让心情得到纾解。当然经过长期大量的演奏肖邦，又对玛祖卡这个曲类持续钻研之后，的确看到愈来愈丰富的东西。

焦：除了肖邦，您也演奏很多俄国作品，包括拉赫玛尼诺夫，您从小就喜欢他与俄国音乐吗？

陈：是的，而我长大后仍然喜欢。我觉得拉赫玛尼诺夫的协奏曲应该是钢琴家的标准曲目，所有人都会想弹的……

焦：除了傅聪先生……

陈：哈哈，他是不是说过他的音乐像糖水，甜腻俗气？

焦：我在2010年拜访他，听他谈肖邦，聊到后来他说了几个评审经验，感叹决赛愈来愈无聊，钢琴家多选炫技曲，尤其爱弹拉赫玛尼诺夫这种“糖水”。后来傅老师话锋一转，“咦，你怎么会在伦敦呢？总不会是专程从台湾飞过来聊天吧？”“我2007年就来这里念音乐学博士班了，真抱歉，实在应该早点拜访您。”“哦，那你研究什么呢？”“报告傅老师，拉赫玛尼诺夫。”

陈：真的啊！那傅老师说什么呢？

焦：他沉默了几秒，然后说：“嗯，你知道，拉赫玛尼诺夫，是……非常伟大的钢琴家。”

陈：哈哈哈哈，他也会做这样的调整啊！

焦：真的！这完全是只有我们二人的私下场合，我还是比他小将近五十岁的晚辈，他大可在我面前继续批评，或说我是浪费生命，但他居然非常努力地寻找任何他能说的，关于拉赫玛尼诺夫的好话，我其实很感动。

陈：这的确也是我认识的傅老师。我都不敢想象他年过八旬，精神

始终保持火热与诚实，非常可爱，很让人尊敬。

焦：后来我们继续讨论，发现他也没有讨厌所有的拉赫玛尼诺夫，比方说《帕格尼尼主题狂想曲》，他就认为其中有顶级的幽默，算是杰作。至于一些他不喜欢的作品，我也同意他的看法。倒是对于他不喜欢但我很喜欢的，像《柯瑞里主题变奏曲》，我去思考他的批评，收获很大。比方说第四变奏，不只是他，很多学申克分析法的也受不了。但传统申克分析法不太能解释德彪西，傅老师对德彪西却很喜爱。其中差异，或许就是对和声语法所形成的空间感看法不同。德彪西就算停留于一个和弦，创造出的空间感的确比拉赫玛尼诺夫要开阔与立体。

陈：你说的这点很有趣。我最近录制了德彪西《前奏曲》全集，我觉得法国音乐，特别是德彪西，和东方人真有某一种精神上的契合度，对空间感的想象颇能互通。傅老师就非常爱德彪西。他和我说过，"大家都知道我喜爱肖邦，知道舒伯特和我很亲近，但我最爱最爱的，还是德彪西。"有次他弹德彪西，觉得那音乐实在深深触及灵魂，仿佛看到茫茫无垠的沙漠。他像是站在一个临界点上，面向的不知道是东方还是西方。

焦：您的德彪西《前奏曲》，不只专辑设计很有意思，更有趣的是这可能是演奏时间最长的一套，总长超过九十六分钟。

陈：我自己都没注意到用了这样长的时间。音乐是流动的建筑，时间和内容必然有关。在很快的速度下，势必无法呈现较多的内容；即使能呈现，人脑也无法接收。然而在偏慢的速度下，演奏者是否有能力填满内容，真正言之有物，这又是很大的考验。希望大家能喜欢这份录音。

焦：您的诠释很有个人风格，情感投入很深，和法国学派那种比较冷静、疏离的弹法相当不同，您会害怕自己的演奏因为"不法国"而被批评吗？

陈：我不怕。对于德奥音乐，我认为其中有相当数学性的准则，和声进行关系很严密，必须按其章法处理。但即使如此，也不是所有人都必须要弹得像德奥钢琴家。德彪西的和声，当时是新的语言，他也一直追求原创并抵抗别人的影响，最不希望被人贴标签。对这样的作曲家，诠释更应该不断成长变化，不能僵固于某一种方式，才能真正展现其音乐的生命力。我不摒弃传统与学派心得。知道任何风格与其源头，都是音乐家该做的功课，但不该不经消化地挪用，而是要从中感受、体会当

中的信息，然后以自己的方式传达出来。

焦：谈到做功课，我很好奇您怎么看这些作品的标题？听您的演奏，我觉得有几首的诠释，和我心里对那标题的感受实在相差甚大，我觉得非常有趣。这是因为我们对标题有完全不一样的想法，还是您在某些作品，诠释发展到最后其实离开了标题？毕竟德彪西把标题放到括号里，还置于曲末。

陈：德彪西的标题，是“写意”而非“写实”的标题，甚至也没把话说完。比方说第一册第七首《西风所见》（*Ce qu'a vu le vent d'ouest*）。西风看到了什么？作曲家把话写在音乐里，你要自己去想，而每个人看到的都不同。这像是唐诗，不过几行字，也不把话说完，却在你心里投下石子，涟漪慢慢散开。这是非常宽广、幅度极大的乐曲，到了曲末我简直能看到世界的终点。标题在此给予我们想象的方向，也给了我们想象的信心，但它只是载体，不是目的。我们要继续往前走，不能只停留在标题。

焦：我非常认同您的说法。就以此曲来说，我们当然可以考证，认为这是德彪西引用安徒生童话《天堂花园》（The Garden of Paradise）故事里东南西北四风神，描绘所见事物的段落，还是大雨磅薄的场面。但我真的不认为我们就只能从安徒生的文字和作品插图去想，这样就把乐曲说死了。

陈：像第八首《棕发少女》（*La fille aux cheveux de lin*，又译亚麻色头发的少女），我们知道这标题来自德·李勒（Leconte de Lisle，1818—1894）的诗，和苏格兰有关，但我们的想象不该只照着诗。这少女是站是坐，是面向还是背对？你可以有非常多的想象。德彪西的《海》是大海，但为什么不可以是人生呢？我认为音乐无论和文字或图像有多少关系，最终是完全抽象的，因此特别神秘、不可思议。它能以不可知的方式诱发诠释者的创造力，超越日常现实而在独立之境存在。在德彪西的时代，艺术家尤其不满意现实，讲求个人化的意志。绘画不要忠实描绘景物，而要呈现画家看到的是什么。梵高的《星空》如此，德彪西的音乐亦然。

焦：您在研究这二十四首的过程中，有没有遇过理解困难？

陈：有的。像第二册第十首《骨壶》（*Canope*），就让我花了好一段时间。谱上真的没有多少音符，音与音之间究竟是什么关系？或是没有关系？标题是古老的骨灰坛，可能来自希腊或埃及，重点是走到远

古，但该怎么走？我最后是从旋律的装饰音，才找到通往遥远过去的渠道。演奏它几乎要把自己放入冥想状态，必须要“进入”这个音乐才行。

焦：那另一首也没有多少音的《雪上足迹》（Des pas sur la neige）呢？

陈：这就完全直指我心。谱上的音量是弱、再弱、最弱，弹这首好像要用气功，才能稳稳地控制音量。它总是给我很多想象。就音符的安排来看，这是步伐很窄，小心翼翼地走路。为什么这么小心呢？是走在冰上，还是经过以前走过的路，但小心地不去想起以前的事？德彪西给的标题很模糊，谱上指示却非常细腻，记号相当严格，能够让演奏者找到很多线索。像第一册第二曲，标题可以是“帆”也可以是“纱”，但无论是何者，都有动态、不稳定之感，而谱上给的完全能显现这些。

焦：您这张德彪西，必然在《前奏曲》众多录音之中占有一席之地，我也希望您几年之后再拿回来演奏，应该会是另一番面貌。

陈：我最近认识波里尼的录音师。他说波里尼现在的录音方式，是把乐曲在不同地方录个几次，但他自己不听，完全交由唱片公司来选。这真是很有资源才能做到的事。但我相信这几次一定相当不一样，因为我现在弹这套《前奏曲》也已经和录音不同了。究竟十年后会是什么样子，我也很期待。

焦：现在让我说回先前提到的拉赫玛尼诺夫，他在您心中是什么样子？很多人想到他，刻板印象的确也是很滥情。

陈：我所认识的俄罗斯音乐家，哪怕不是古典音乐家，性格中都有某种民族自豪。我非常欣赏这点，肖邦也是这样的人；这种傲骨也在俄国音乐之中体现。如果把这种尊严感放在心里，就不会把俄国音乐弹得廉价滥情。拉赫玛尼诺夫的作品非常适合现场演出，恢宏灿烂又充满民族热情，极富感染力，但不浮夸浅薄。我其实不相信有什么“坏音乐”，但的确有坏的、品味很差的诠释。

焦：不过我也有种感觉，亚洲钢琴家似乎“必须”喜爱俄罗斯音乐，纯粹因为其中有许多技巧难度很高的作品。不像西欧同行总可以从本国本地作曲家中找到“家”，有曲目可依赖，亚洲钢琴家很难把自己直接和任一作曲家或派别连在一起。在国际舞台上若要引人注目，就必须先在技巧上服人，俄国曲目则提供了这样的展示工具。

陈：这是一个原因，但就中国而言，对俄国作品的喜爱其实可以追

溯到我们的近代发展。毕竟中国前辈钢琴家的学习和发展，主要受俄罗斯影响，无论是中国钢琴家赴俄留学，或是俄国音乐家来中国教学。来自其他派别的影响不多，周广仁老师大概是最早受德国影响的钢琴家。也因为当年中国钢琴家多去参加柴科夫斯基大赛，获得很好的成绩，回国后自然也常弹俄国作品，这使俄国音乐在中国普及，又进一步影响教学。所以俄罗斯乐曲虽是“外国”作品，但在文化上，中国钢琴家对它并不陌生。俄国音乐在世界上流传最兴盛的，可能就属亚洲和美国，美国也有很多亚裔。不过回到你说的，中国钢琴家确实面临曲目特色问题，但这有劣势也有优势。我们发展比较晚，没有像法国、德国、俄国发展出历史悠久的学派，但也因如此，我们能开放面对所有派别，从中找到和自己最契合的而不囿于传统。这种开拓性与空间，还是能让我们保持乐观。在东方与西方之间，可能很多东西需要追本溯源，到更早以前去理解彼此的不同。

焦：您在BIS唱片公司录制了“琴怀”专辑，除了赛伊（Fazil Say，1970—）都是华人作曲家作品，可否谈谈您对华人作曲家的期待，希望见到什么样的钢琴创作？

陈：这张专辑我坚持自己选曲，录音时都是还在世的作曲家，很可惜现在萧泰然老师已经过世了。当代作曲家创作时可能受到很多局限和影响，但每个时代都有自己的挑战，不同挑战会刺激出不同火花。我心中好的作曲家要有自己的审美体系，由此展现自己的世界观。我很喜爱陈其钢老师，他完全达到了这一点，几个小节出来你就知道是他的创作。此外我也非常期待作曲家能写极其真实的创作。王西麟老师就是如此，即使真实到血淋淋。

焦：您可曾意识到自己是亚洲音乐家？如果是，东方艺术是否也曾影响您的西方音乐诠释？韩国钢琴大师白建宇曾说，许多非常东方的概念，像“线条的图画”与“留白的美学”皆能在他的诠释中出现，也和西方作品配合良好。

陈：当我们走到这个阶段，很多“好”与“不好”的分界慢慢变得不明显；它们没有高下，只是不同，而你要如何选择。这有时让人迷茫，有时却很有趣。你刚刚提到白建宇说的“留白”，我觉得非常有意义。相较于西方画是以逼真的基础开始，“留白”始终是东方画的特质；它所反映的美学，所要追求的“好”，也是“写意”而非“写实”。为什么刚刚我说德彪西的精神很东方，就是因为他也是“写意”。

焦：这种美学的确成为“好”与“不好”的标准。像郎世宁以西方

写实技法绘画，就曾被批评为“虽工亦匠，不入画品”。

陈：中国画不像照片一样准确描绘景物，后来更有没骨与泼墨画法，甚至不用笔去勾勒线条。这是截然不同于西方的美学与审美体系，而这种不同很有意思。我也受东方美学影响，始终不喜欢过于忙碌、音太多或完全不留白、不能给人太多回味空间的作品，演奏时我也会想带出“写意”的感受，特别像舒伯特在大三度与小三度之间的朦胧光影变化。但无论如何，各种美学与艺术上的互动交流，都必须自然而非刻意；要让它们进入内里自行融合，以和自己相关的渠道表现出来才行。

焦：古典音乐的未来会在亚洲甚至中国吗？您对中国的古典音乐发展与教育有何观察和看法？

陈：我觉得现在尚未有绝对的答案。目前看起来当然很乐观，有那么多人在学音乐；基数大，出现杰出音乐家的机会当然也大。但如果学习与发展普遍走入误区，人数多也没用。学习音乐和艺术，首先要屏蔽很多社会本身的浮躁与功利的价值观，必须培养独立思考与鉴赏力，当然还有真诚。演奏必须发自内心的艺术想法，而不是老师教你“看起来该是怎样”而表演成某种样子。

焦：您在国外生活多年，回到中国会不会不适应？您自己如何调适？

陈：当然会，也着实经历了一番“文化震撼”，虽然这样说有点奇特。我常看到不赞同的事。当我有机会能做或能说的时候，我不会迟疑，希望还能影响一部分的人。就像有些素食者，知道个人吃素并不能因此解决环境问题，但还是愿意贡献自己的力量。

焦：您在利兹、肖邦和范·克莱本大赛都得到名次，也是至今唯一在这三个大赛都获奖的钢琴家，一定常有人问您对比赛的看法。

陈：我一开始把比赛当成积累舞台经验的方法，得名当然也带来关注与机会，但后来发现世上真的有太多比赛，对演奏家不必然是好事。我觉得看你用什么心态看待吧！它可以是很刺激性的游戏，高度压力会带来不同的状态，你可能进而发现之前所不知道的自己。但我想强调一点，就是比赛绝对不是唯一的救命稻草。当你艺术进展出现瓶颈，甚至在音乐上绝望，千万、千万不要把比赛当成出路，那样就算赢了也是饮鸩止渴，长期来看必定更糟。关于比赛，可能大家都要看得更开一些吧！

焦：但许多人就是看不开，还特别是旁人。不过以您的例子，我能理解为何看不开。像您在范・克莱本大赛上演奏的拉威尔《夜之幽灵》和李斯特《西班牙狂想曲》，是放到任何比赛都有夺冠资格的演奏，也完全是成熟音乐家的诠释，斯特拉文斯基《练习曲》甚至是我能用“最好”来形容的演奏。但我也知道您在巴伯钢琴奏鸣曲的漏谱意外—漏了三页还能得到前三名，证明了您的演奏极其出色，但也因此格外觉得可惜。

陈：我明白那种感觉，其实也真是有点可惜。这毕竟会成为我履历的一部分，又会形成别人对我的理解与期待，甚至从此被定格成某种钢琴家。但我想还是看个人角度吧！范·克莱本大赛是我参加的最后一个比赛，倒不是我不想有个第一名，但或许就真的烦了。现在回头看，比赛确实很有压力，不过我只是把它当成一次又一次的演出；这其实也是唯一的方法。不然若是上台前总是想着底下有群人抓着每个音听，分分秒秒都在挑错，那我不知道得用什么心态来弹。但像那个在巴伯发生的错误，也许就是天性问题，脑子就是会转一下或跳一下？我真是不知道，不过那也都是过去的事了。

焦：您对演奏曲目是否有长程规划？未来想往哪些方向发展？

陈：我现在会更有意识地带来不同演出形式，呈现不常听到的作品。这对我和听众都是挑战，但挑战总是很有趣也有意义。可以实践和看到不同事物，必然存在惊喜。

焦：在访问最后，有没有什么话您特别想用来当结语？

陈：既然刚刚讨论了留白，那访问也不一定要说满，就让我们期待下次的讨论吧！

寇柏林
Alexander Kobrin, 1980—



1980年3月20日生于莫斯科，寇柏林5岁进入格尼辛学校和柴林克曼学习，进入莫斯科音乐学院后和瑙莫夫学习。他是比赛常胜将军，18岁获苏格兰钢琴比赛冠军，19岁赢得布索尼大赛冠军，2000年获华沙肖邦大赛第三名，2003年获滨松大赛亚军（未颁冠军），2005年他赢得范・克莱本大赛冠军，大幅开展欧美演奏事业。寇柏林对德奥古典与浪漫派作

品情有独钟，肖邦亦颇见心得，也是肖斯塔科维奇名家，录制了他所有钢琴与弦乐的室内乐创作。除了忙碌的演奏行程，他也从事教学，现为伊斯曼音乐学院（Eastman School of Music）教授。

关键字：柴林克曼 童年 涅高兹 苏联瓦解 国际比赛 海顿 舒曼（文学、个性、作品、心理层次）勃拉姆斯（写作方式、技巧、《四首钢琴作品》）肖斯塔科维奇 美国生活

访谈时间、地点：2016年12月，台北；2018年9月，电话

焦元溥（以下简称“焦”）：可否谈谈您的早期学习？我知道令尊就是钢琴家，也是钢琴老师。

寇柏林（以下简称“寇”）：是的，因此我很自然地开始学钢琴。我5岁进入格尼辛学校和柴林克曼学到18岁，之后进入莫斯科音乐学院和瑙莫夫学习。后来我担任特罗普（Vladimir Tropp，1939—）教授在格尼辛学院的助教，当了七年。特罗普正是柴林克曼的先生，我和这一家可以说有相当深厚的关系。

焦：特罗普是我持续关心的演奏家，我几乎搜集全了他在日本录制或发行的唱片。听说他是非常严厉的老师。

寇：这么说吧，无论你听到关于特罗普的什么故事，那都不可能和柴林克曼的严厉相比。事实上她也以此闻名，教学方法独一无二，暴怒时宛如世界末日。她上课完全没有时间观念，动辄三小时，简直要彻底摧毁学生的童年（笑）—我小时候不能欣赏这样的教法，现在回想却充满感恩。她对音乐有极高甚至绝对的要求，但也把人生完全奉献给教育，对学生非常关心。这对夫妇能造就那么多好手，真不是没有原因的。

焦：看您这样笑着抱怨，我想您应该还是有相当多彩多姿的童年。

寇：是的，而且这很重要。很多孩子花大量时间练琴，其实只是出于父母的错误预设，认为练四小时一定比三小时好。如果家长懂演奏，就会知道专注、有方法地练一个小时，绝对胜过漫无目标地瞎练三小时。另外，如果孩子花了所有时间在练琴，等于没时间体验生活，终究会成为无聊的人。一个无聊的人，又怎可能会演奏出有趣的音乐？我们演奏的这些伟大作曲家，又有谁无聊了呢？

焦：传统莫斯科音乐学院四大分支，到您的时代是否还有影响力？

寇：我的例子比较特别。瑙莫夫是涅高兹的助教，柴林克曼和古特曼（Theodor Gutman，1905—1995）学习，而他是涅高兹在格尼辛学院的助教，因此我很幸运地从小就在涅高兹的教学传统中长大，相当熟悉他的观点。当然我也要强调，瑙莫夫和柴林克曼之所以著名，并不是因为他们继承了涅高兹的传统，而是因为他们是了不起的教师。瑙莫夫尤其可说是教学界的天才，很能启发学生思考。我很以我受到的教育为荣。

焦：苏联在您11岁的时候解体，如此惊人的政治转变，是否也影响到您的学习？

寇：格尼辛学校在市中心，因此我们实际目睹很多变动。但身处其中，包括我家人，大家都无法真正知道正在发生什么。音乐学习上倒没有什么变化，但我确实感觉老师们变得比较畅所欲言，敢说一些以前不会讨论的事。当然还是有保守、维护苏联制度的人，但像我们的音乐史老师，虽然不走极端，也不黑白一刀切，却能勇敢地在课堂中说很多真话，我们也因此长了知识。生活上，那就是截然不同的改变。至少边境开放了，人民可以自由出国，音乐家也可自由参加国际比赛。这都是以前无法想象的事。

焦：您还记得苏联解体那时，您在做什么吗？

寇：非常清楚，因为那天我和一些学生本来该在意大利做慈善演出，因政局动荡而无法成行。好笑的是隔天报纸刊登了我们演出大获成功，“苏联孩子震撼意大利”之类的报道，完全是官样宣传。不过一周后我们还是去了。

焦：您参加了许多国际比赛，全都获得非常好的成绩，可否谈谈您的心得？

寇：其实我只在七年内参加了五个国际比赛，并不算多。这五个都有明确的参加理由。第一个是苏格兰钢琴比赛。这完全是柴林克曼的决定。她认为我已有足够的曲目，也该开始累积比赛经验。第二个是布索尼钢琴大赛。这和瑙莫夫有关。他受邀当评审，问我想不想参加。我觉得我有曲目，想试试看，于是他还得退出评审。第三个是肖邦钢琴大赛，因为我很爱肖邦，想去华沙演奏肖邦。第四个是滨松钢琴大赛，原因容我保密。第五个就是范·克莱本大赛，原因是我没去过美国，想看看那是怎样的国家。

焦：身为俄国钢琴家，也是您那一辈最顶尖的演奏者之一，您没想过参加柴科夫斯基大赛吗？

寇：那时柴科夫斯基大赛有些争议，我很犹豫。我其实报名了利兹，但主办单位竟然把我的申请资料搞丢了，不过后来我去了滨松。在幸运地赢了范·克莱本之后，我人生大幅改变，也不需要继续比赛了。

焦：在范·克莱本大赛之前，您已经有很多演出，在得奖后您如何调适大量的演出？

寇：这关乎选择。弹了几年之后，我的确觉得筋疲力尽，觉得需要给自己更多时间。因此我接下教职。一来我对教学还是很有兴趣，二来我也能花更多时间学习新作品。当然，作为丈夫与父亲，我也花很多时间照顾我的家庭生活。

焦：我听您在滨松决赛演奏的拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》时，惊喜地发现您弹出很多有趣想法，不夸张但也绝不保守，不像许多比赛现场的规矩演奏。

寇：感谢你的称赞。我很诚实地说，那次是我第一次在比赛前做好完全的心理准备，当成在开“一般”的音乐会：如果有人喜欢我的演奏，就会邀请我弹下一场，仅此而已。我完全不想讨好评审或任何人，只想为听众演奏我心中的音乐。我也很幸运，在比赛遇到许多同样不害怕展现个人想法的同行。我们因为比赛变成朋友，大家现在也都有很好的职业演出。以此回想，就会知道评审其实很难当，有很多选择可能。老实说，我认为比赛和音乐无关。如果能遇到以艺术考量为主的评审，那是比赛的幸运；如果不是，参赛者仍然要维持自我个性，不能为了比赛而扭曲或隐藏自己。现在我的学生也常参加比赛，我都说请关心音乐而非关心自己。比赛只是一个让人注意到自己的工具。如果能不比赛，我绝对不会去比。况且现在比赛也太多，关注都分散了。

焦：您有非常卓越的演奏能力，弹什么都行，我很好奇您如何建立曲目？

寇：说来很难相信，但真的是瑙莫夫开启我对海顿的喜爱。我以前根本没弹过他，也没想过为何柴林克曼给我莫扎特、贝多芬、舒伯特，就是略过海顿。但我刚和瑙莫夫上课的时候，他听了我的演奏，突然说“我觉得你应该弹海顿”，然后给了我些指点与曲目，要我回家研究。我当下实在不知道为何他会这样说，但事实证明他完全正确，我真的非常喜爱海顿！

焦：您的海顿作品录音也着实出色。海顿为何这么吸引您？

寇：提到海顿，大家会想到他的幽默，但这只是他诸多面向之一。在我心中，他是非常戏剧化的作曲家，写下很多紧凑而富张力、甚至悲剧性的作品或乐段。在海顿的时代，音乐在各个社会阶层提供重要的娱乐与社交活动。他的作品一方面照顾了娱乐的需求，一方面又有精致的内容，更在和声、句法、结构上带来出乎意料的惊喜。他所开创出的技巧与建立的成就，完全为贝多芬铺路。尤其是弦乐四重奏—他是这个形式的建立者，而我们可以看到贝多芬如何在这个领域和海顿竞争。愈研究海顿，就愈知道他的精彩与不凡。

焦：说到贝多芬，您怎么看他的作品2，即前三首钢琴奏鸣曲？虽然是题献给海顿，但我总觉得贝多芬像是要和前辈斗智。

寇：哈哈，我也觉得贝多芬不怀好意，甚至在开海顿玩笑，而且是用莫扎特来开玩笑。第一号第一乐章第一主题，几乎就是莫扎特第四十号《g小调交响曲》第四乐章的第一主题。第二号用A大调写，那也是很莫扎特风格的调性。第三号是炫技之作，似乎在挖苦海顿从来不是演奏圣手。

焦：除了海顿，您和瑙莫夫学了哪些作品？

寇：不知为何，他不太喜欢教我贝多芬，留给我自己发展，比较喜欢教我海顿、肖邦、勃拉姆斯、斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫等等。不过我很知道自己喜欢什么。我没有很大的胃口，至今已弹了绝大多数我想弹的曲子。现在进入第二轮，等着逐一把它们再弹一次，看自己改变了多少。

焦：既然如此，可否就以肖邦为例，谈谈自肖邦大赛后，这十八年来您对他的看法是否有所改变？

寇：因为准备肖邦大赛，我弹了很多肖邦。但密集演奏大量肖邦的结果，就是比赛完觉得倦怠。我大概在2003年之后就把肖邦暂放一边，到2018年才重新回到他。我很高兴这十五年并未白费。我变得更成熟，不只更了解肖邦的作品，也更能理解他的心理发展，体会他经历了什么。他不再只是作曲家，而是真实的人。我也研究了许多之前没演奏过的肖邦，得到全新的感受。比方说他的《c小调第一钢琴奏鸣曲》，那种创意、想法与写法，包括第三乐章的五拍节奏，实在让我惊奇。尤其我能看到贝多芬的身影：我觉得选择c小调这个非常贝多芬的调性，绝非偶然。此外，贝多芬《第十二钢琴奏鸣曲》的送葬进行曲乐章，以及

《第三十二钢琴奏鸣曲》的开头，或许都是肖邦《第二钢琴奏鸣曲》的灵感来源。

焦：您能从肖邦三首钢琴奏鸣曲中看到连贯性吗？这三者似乎相差很大，但第一号和第三号某程度来说又颇相像。

寇：尤其是两者的第三乐章，我愈看就愈觉得像，可能是相同概念的不同化身。第二、第三号则在概念上反映了肖邦对死亡的执迷。肖邦总是在想死亡：他看了许多朋友的死亡，也常想自己会如何死。这种近乎折磨的心理，在第二号变成疯狂的执念，被死亡击败，在第三号则成为心理上的胜利，即使生理上他愈来愈衰弱，也愈来愈接近死亡。两曲的第四乐章，主题都是三连音，一个是墓园阴风，一个是自我安慰的精神胜利，虽然这多少也是自我解嘲。

焦：您怎么看肖邦的革命性或创新性？

寇：我觉得他是太特别的人，和所处的时代风潮完全无涉。不只作曲笔法如此，连演奏也一样。肖邦不追求巨大，演奏技术和作曲规模皆然。这应该和他的人格特质有关。在那个钢琴性能不断开发、音乐会愈来愈多、演奏家愈来愈著名的时代，肖邦却鲜少公开演奏，也始终偏爱私人沙龙的气氛。但这样细腻、亲密、小声的演奏，最后征服了所有人。毕竟，让钢琴这种打击乐器奏出圆滑奏，其实只能靠错觉。而肖邦，是让钢琴唱歌的幻术大师。如此本事之前并不存在，顶多只能说在莫扎特作品里见到。就像他宛如巴赫的对位笔法，肖邦真是隔代遗传的异数。

焦：到您的时代，您觉得还有俄国风格或俄国学派的肖邦吗？

寇：以我接受的纽豪斯传统而言，纽豪斯其实是德国和波兰根源，反而不见得非常俄国。我想相较于法国和波兰的肖邦，俄国学派或许更热情，也非常注重声响、音质与色彩。不见得每个音都要很清楚，但必须能以音色、声响来表现。

焦：那么乐谱版本的选择呢？

寇：接下来我要说的，已经为我创造很多敌人了，所以我尽可能长话短说：直到今日，我还是偏好帕德雷夫斯基版而非波兰国家版（艾基尔版）。我的理由很简单：我尊重音乐学者的研究，但我更相信音乐是“从做中学”的艺术。研究乐谱和实际演奏作品，是相当不同的事，而有些体会只能由实际演奏中获得。当演奏者在舞台上演出一首作品，她

或他马上知道下次演奏会在哪里有不一样的变化，能尝试怎样的可能。为何作曲家会对同一段落写下许多不一样的想法，原因也在这里。比起学者的校订版，我更相信由活跃的大演奏家所编订的版本。以肖邦来说，不只帕德雷夫斯基版，科尔托版也是很好的参照。同理，我也更看重施纳贝尔、阿劳甚至拉蒙德校订的贝多芬钢琴奏鸣曲。这么说吧，如果你选择上大师班，你要和帕德雷夫斯基或科尔托上课，还是和艾基尔上课？他们校订的乐谱就像是他们教的课，而我当然选择和帕德雷夫斯基或科尔托学。

焦：在您学生时期，俄国用的是什么肖邦版本？还在用克林德沃斯或米库利版吗？

寇：我那时已经用帕德雷夫斯基版，但我也会比较克林德沃斯与米库利版。钢琴家米尔斯坦校订的版本也很流行。

焦：我知道您非常喜爱舒曼，那就先从您在台北演奏的舒曼《交响练习曲》来说吧！这是您超过十一年没弹的作品。

寇：而我现在的演奏变得完全不同。比方说，以前我弹勃拉姆斯修订的1862年版，现在则参考1837年版，终曲加回一些舒曼删掉的乐段，在光辉的大调里添上一点暗影，也加入补遗变奏第一、三、四、五首。我试了非常久才找出满意的添加方法。通常我对同一作品的不同版本，都保守地倾向选后来的，但这次再看《交响练习曲》，发现它丰富到像一个世界，我的处理也随之改变，幅度之大连我自己都惊讶。就演奏实践而言，舒曼作品中也没有另一部像它一样，能提供那么大的结构设计空间。光是补遗变奏的添加方式，少说就有一二十种版本，大家的想法可以这么不同。

焦：在寻找诠释的过程中，您会拒绝听别人的录音吗？

寇：我现在已有相当成熟的思考，不会被别人的诠释牵着走，因此多方聆听并无害处。我可以说索夫罗尼茨基的《交响练习曲》给我很大的启发，即使我没有照他的方式添加补遗变奏。他的《克莱斯勒偶记》也对我影响很大，可说教会我如何看这部作品。

焦：您怎么看舒曼的音乐创作与文学的关系？

寇：从更宏观的角度来看，不只舒曼，德国早期浪漫派作曲家，整体来说与文学的关系都非常强，包括勃拉姆斯，早期钢琴作品尤其和文学有关。这也是某种必然，因为这是德国浪漫主义文学的兴盛时期，伟

大文学创作当然会激发其他艺术家的灵感，而我对此一直很着迷。对于舒曼，我们要读他的写作，欣赏他的歌曲—这是认识他的文学造诣最好也最直接的方式。但我们也不能忘记，他的音乐作品就是音乐作品，不是文学的附属。

焦：整体而言，您怎么看舒曼的人和作品？

寇：虽然他最后发疯了，但不能就说他的作品都很疯狂；虽然他可能有躁郁症，甚至有一点分裂人格，但不能就说这是他音乐中两面性的来源。舒曼在创作上最了不起的地方，在于能把诸多不同概念整合于一首作品，而这作品又表达出他的主张与想法，为自己的需求找答案。这是很了不起的作曲功夫。他受时代影响，也影响了他的时代。他知道自己的公众身分，作品不只表现私密内心，也可见对外宣言。他许多作品的终曲，像是《狂欢节》《交响练习曲》等等，就像是政治演说。他的音乐变化极快，在短时间内说很多不同的东西，甚至同时说，要演奏真的很困难，即使是非常抒情的段落都可能含有大量信息。弹舒曼不可能说上台就上台，一定要准备充分，在脑子里先走过一遍，才可能现场处理这么多信息，更不用说其中还有如火热情要表现。每次演奏完舒曼，我都感到筋疲力尽，好像走过滚烫石子铺成的路。就心理层面来说，这是最难演奏的作曲家之一，钢琴家得是最顶尖的演员才能准确呈现如此复杂，但我就是喜欢这样的难。

焦：以信息量而言，您认为舒曼最困难的作品是什么？

寇：舒曼一些很困难的作品和我不亲，至少我目前仍然没有兴趣。在我喜爱的作品中，最难的可能是《大卫同盟舞曲》。我想弹它很久了，但仍不敢贸然尝试，希望有朝一日能克服如此艰巨挑战。

焦：可否也谈谈勃拉姆斯？我知道您几乎演奏过他所有的钢琴独奏作品，用心很深。

寇：我对作曲家的心理状态与发展，他们究竟怎么想事情、看世界，总是非常有兴趣，而勃拉姆斯是很特别的例子。我常想，如果他是个快乐的人，或许就不会写出那么多精彩杰作，至少不会有许多灿烂又悲剧性的作品。撑持他渡过难关，给予他生活力量与创作灵感的，或许恰恰是他的不快乐。这从一开始就注定了。勃拉姆斯在很有争议性的环境长大，一个你绝对不会希望孩子在那里长大的地方。心理医师常说，人后来的一切都和童年有关。勃拉姆斯一生对女性的态度，包括罪恶感以及“遥远的爱人”的想象，还真应了这样的理论，后者又和他对贝多芬

的尊敬混合在一起。然而他心里有旺盛的燃烧火焰，更有非凡才华与极其强大的意志。这形成不可思议的决心，让他能从三首钢琴奏鸣曲、双钢琴奏鸣曲、《第一钢琴协奏曲》等等一路走来，花了二十一年找到完美的形式，在《第一交响曲》中表现那么多复杂的心思与感情。除了勃拉姆斯，大概没有别人能做到。

焦：刚刚您提到舒曼对自己公众性的认知，以此来看勃拉姆斯，他又是非常特殊的例子。

寇：很少人像他一样，享有很好的名声与生活，非常卓越的作曲事业，却又处心积虑—而且成功地—和社会隔开。勃拉姆斯不只烧掉自己的草稿，甚至也烧毁绝大多数信件，只留下音乐讲他要说的话，而他又说得那么多、那么好。

焦：就说得好这一方面，勃拉姆斯实在锤炼出非凡的写作技巧，愈研究就愈佩服，愈欣赏也愈耐听。

寇：我深爱这种宛如建筑，以简单素材创造严密结构甚至宏大格局的谱曲手法。我们聆赏时只会享受、赞叹音乐的美，但拿谱一看，就会发现这是何等高超的写作。也因此，我最喜欢的作曲家，都不是俄国作曲家。我直到最近几年，才演奏比较多俄国音乐。一直以来，我最喜爱的作曲家是海顿、贝多芬、舒曼、勃拉姆斯，近年又加了舒伯特，都在德奥音乐的领域，他们的作品也彼此连结、互为脉络。我也很爱欣德米特，他完全可以说是勃拉姆斯的延续。

焦：就笔法来看，勋伯格甚至比欣德米特更像勃拉姆斯。

寇：的确。勃拉姆斯发展出他自己的音乐语言与声音。他和贝多芬一样，钢琴作品有管弦乐的色彩与织体，甚至有过之而无不及，声部写作极为严谨丰富。然而他推动乐思的手法堪称一绝，和声语言相当前进。这相当不同于贝多芬，而勋伯格显然学到这一点。勃拉姆斯的张力一直持续、未曾解决，这也对勋伯格影响很大。勃拉姆斯最后的钢琴曲《四首钢琴作品》（Op. 119），第一首如果改一些音，就完全像是勋伯格的创作。我对这组有难以言喻的喜爱：这是在经历过一切、写过各种管弦乐与合唱之后，勃拉姆斯最内心、最私密的作品，是他和自己的对话。前三首整体来说，和声与调性走向大调；到了最后一首《降E大调狂想曲》，大小调来来回回，最后居然以小调结尾，实在太特别。这也是心理层次很多，相当不好演奏的作品。

焦：您最近在台湾演奏了勃拉姆斯写于1852年的《第二钢琴奏鸣曲》。它的第二乐章是变奏曲，但第三乐章诙谐曲开始的旋律，几乎就是第二乐章的主题。我对此颇好奇：想到他在1853年见过李斯特，在1863年写的《帕格尼尼主题变奏曲》则题献给李斯特的学生陶西格（Carl Tausig，1841—1871），不知道此处的主题循环设计，是否也算是勃拉姆斯对李斯特学派“主题变形”技法的回应？

寇：我觉得这还太早。若说是回应，他心里想的比较可能是舒曼《第四交响曲》这类主题也循环变化出现的作品。不过关于勃拉姆斯和李斯特的比较倒是有趣。每次学生要学李斯特，我都建议何不学勃拉姆斯？两者技巧都难，但勃拉姆斯有更多音乐，也是更好的音乐。李斯特的历史地位毋庸置疑。他不只对音乐发展很重要，今日独奏会的形式基本上也由他建立。他的钢琴艺术很大一部分针对效果，勃拉姆斯则针对内涵。即使有《帕格尼尼主题变奏曲》这种例外，里面的技巧也更有变化和创意。根据文献，勃拉姆斯是很有本事但不精准的钢琴家。他花最多的时间在作曲，也没耐心练琴，但从他的钢琴写作，我很确定他能演奏他写下的艰难作品。他的演奏曲目包括很多舒曼，如我刚刚所说，这可一点都不容易。

焦：我想技巧虽然重要，更重要的是表达，无论演奏的是李斯特或勃拉姆斯，光靠技巧都不足够。

寇：“现在每个人都弹得非常好”—早在20世纪初，拉赫玛尼诺夫就说过这样的话。一百年后的今日，情况更是如此。技巧好的人实在太多，现在已经没有什么演奏家能用技巧征服人了，只有表达才能真正打动人。

焦：如果您喜爱德奥音乐，以此脉络来看，我想您最喜爱的俄国作曲家，应该是肖斯塔科维奇。

寇：他不只是我最爱的俄国作曲家，而是我最爱的作曲家之一。肖斯塔科维奇是德式音乐写作的终极展现，每个声部都有意义，都有精心设计的关系。他以这种手法说出极深刻甚至深奥的话，没有任何不重要的音符。他也找到了自己专属的表达方式，你一听就知道是他。除此之外，我之所以和肖斯塔科维奇很亲近，在于他的故事也就是我家族经历过的故事，我太清楚那是怎么一回事。他代表了太多在那个时代受苦的人，不只呈现俄国，也呈现了20世纪。

焦：您觉得西欧与美国的听众，能理解肖斯塔科维奇身处的时代

吗？

寇：你说到重点了—的确，我发现我很难和西方人解释肖斯塔科维奇所经历的时代，包括音乐与政治的关系。他们几代以来，都不知道每天生活在恐惧—如影随形的恐惧中，究竟是什么感受。这会影响你的一切行为与决定，甚至将人逼到疯狂。肖斯塔科维奇不是幻想者，他活在非常真切的现实里，他的音乐也是如此。

焦：您怎么看肖斯塔科维奇的钢琴演奏？我们可以从中得到什么？

寇：他的钢琴演奏代表他的人生，本质上相当害羞，尽可能想隐藏想法。这包括那不寻常的快速：当你话说得愈快，也就愈能隐藏感情。如果他愿意，他可以成为自己钢琴作品的权威，包括室内乐与声乐作品的钢琴部分，但他并没有往这方向发展。话虽如此，我认为他仍是非常卓越的钢琴家。在歌曲集《来自犹太民俗诗歌》的录音中，他的钢琴伴奏真的精确告诉我们故事在说什么。很遗憾，他无法畅所欲言。但在冷淡无味的表象下，他的演奏其实言简意赅，有着巨大的音乐力量。

焦：您演奏并录制了肖斯塔科维奇所有附钢琴的室内乐器乐作品，可否谈谈钢琴在其中的角色？

寇：钢琴对肖斯塔科维奇而言非常重要，但论及他的室内乐，我想弦乐四重奏仍然最重要。他为弦乐与弦乐重奏写出新的语言，写到弦乐家抱怨连连，就像当年的贝多芬。他对弦乐的认识与理解，让他为小提琴、中提琴、大提琴都写出经典，也无怪乎他人生最后一部作品是中提琴与钢琴的奏鸣曲—他就是需要那样的音色来说话。当他混合钢琴与弦乐，两者必然没有高下分别，彼此对话且平衡。但无论钢琴在室内乐或是独奏，我必须说肖斯塔科维奇写出非常原创独特的钢琴语言。拉赫玛尼诺夫的钢琴作品很原创，但我们还是可以看到肖邦、李斯特，甚至勃拉姆斯的身影。肖斯塔科维奇钢琴作品的声响与句法，却只能是他，也和他想表达的完全合一。这种高度密合的适当性与专属感，或许只有普罗科菲耶夫能与之相比。

焦：您怎么看肖斯塔科维奇作品中的诸多引用？

寇：他的引用极多，包括引自己的作品，但每回引用的意思并不一样，也很难有固定的解释。我能给的建议，就是不能只看字面。比方说中提琴奏鸣曲引了贝多芬的《月光奏鸣曲》。我想这和月光没有关系，而和《月光奏鸣曲》的葬礼氛围有关，是象征性的引用。

焦：您可否特别谈谈对他《g小调钢琴五重奏》（Op. 57）的看法？

寇：首先，我们要记得这是写于1940年的作品。那是非常黑暗的时代，对内对外皆然。虽然最惨烈的还未发生，但我相信肖斯塔科维奇一定已经感受到了什么。此曲有他室内乐里最澄澈透明的结尾，但那不是纯然开心，而是暴风雨来临前的宁静。作曲家用很隐讳的方式和政权抗争，包括巴洛克、古典风格的模拟，甚至由中提琴给出第一主题，都给予诸多暗示。如果评审者能听懂，就不会因为这首而颁给肖斯塔科维奇斯大林奖。它很复杂，合奏困难，演奏时必须极为专注。有趣的是我虽然演奏过它很多次，每次却都不一样，差别可以很大。难怪肖斯塔科维奇自己的两次录音也是这样。

焦：从俄国移民到美国，在访问最后，不知可否谈谈您在美国生活的感想？

寇：美国是非常友善的地方，充满机会而且看重努力。如果辛勤工作，就会得到认可与报偿。很遗憾俄国仍然不是如此。在美国，我从没有感觉自己是俄国犹太人或外来者，毕竟除了少量原住民，这个国家的人都来自其他地方。

焦：面对即将到来的川普政权，您还能保持这样的信心吗？

寇：美国是法治国家。法律之前人人平等，逾越法律者必会受到制裁。对此我仍有坚定的信心。

李嘉龄
Ka-ling Colleen Lee, 1980—



1980年10月11日出生于香港，李嘉龄5岁开始学习钢琴，7岁起师事香港演艺学院键盘乐高级讲师暨驻院艺术家黄懿伦女士，2001年以一级荣誉毕业于演艺学院，两年后获专业文凭，后至汉诺威音乐及戏剧学校和瓦迪学习。她13岁就于巴考尔钢琴比赛少年组获得冠军，之后多次获得国际奖项，包括2002年日本滨松国际钢琴学院比赛冠军与2005年华沙肖邦大赛第六名，从此演奏邀约不断。李嘉龄曲目宽广，从巴洛克到当代作品皆有涉猎，是杰出的独奏家也是卓越的室内乐好手，为香港当代最具代表性的音乐名家。

关键字：学科与术科 室内乐 黄懿伦 培列姆特 瓦迪 建立风格 香港特色 肖邦大赛（2000年与2005年）生活平衡 历史钢琴演奏肖邦 斯卡拉蒂奏鸣曲专辑 凯奇 预备钢琴 布列兹《第三钢琴奏鸣曲》 费德曼 陈银淑 东方人学习古典音乐游泳

访谈时间、地点：2018年3月，香港

焦元溥（以下简称“焦”）：请问您如何开始学习音乐？又为什么学音乐？

李嘉龄（以下简称“李”）：我父母都不是音乐家，但他们很喜欢听音乐。也因为是基督徒，所以常参与教会合唱活动。有次某位合唱老师建议，孩子应该从小学唱歌，于是我去了儿童合唱团。唱了一年，家母发现我好像对钢琴更有兴趣，总是远远望着那个三角形的大东西，就问老师可否让我试着学。老师觉得我耳朵还算敏锐，这就开始了我的钢琴学习生涯。刚开始并不顺利。我手指在键盘上放得不好，常垮下去。老师说如果我能在两个月内改好，他才会继续教。我是很听话的学生，就努力练指力。我开始弹的都是音阶，很枯燥的技巧，但也就乖乖学。老师挺严格，所有技巧都不给谱，要我记指法，但他也训练学生读谱，要学生跟他弹。因此我才学半年，谱还不是看得很懂，就跟他四手连弹。学了差不多两年，他建议我考演艺学院。我才6岁多，但刚好在我考的那年，学校开了幼年班（junior program）之前的幼年先修班（pre-junior），我也很幸运成为黄懿伦老师的学生，一直学到出国为止。

焦：您学得愉快吗？

李：一开始格外开心。因为从小都是一个人学琴，但演艺学院每周都可以跟别的小孩一起上课，月底还有发表会。我很喜欢这样的气氛，觉得学音乐是挺快乐的事。

焦：但您何时决定，自己要走音乐的路？

李：我小时候就喜欢弹，不怕练，也不怕严格老师。反而有时是因为自觉练得不好而不敢上课，还要黄老师打电话来哄。然而我只是喜欢音乐，到高中才思考是否要走专业。黄老师说，音乐这条路，必须要非常喜欢才能走，但也必须先走。学完音乐想再学其他，改行仍不晚，但音乐就不等人。我13岁首次出国参加比赛，看到世界各地很有才华的年轻钢琴家，开始知道音乐的高要求，我也问他们受到怎样的训练。整体而言，香港和台湾有点像，中小学阶段没有专门的音乐学校。我读的协恩中学很传统，功课很重。老师虽然鼓励我发展音乐，但心里把它当成才艺，认为不该花过多时间。毕竟我若学业成绩不好，根本无法毕业。但最后我还是选了音乐，也因为很喜欢黄老师，就继续留在香港。

焦：我访问安德谢夫斯基的时候，他提到在当时波兰，音乐学生也是各科都得会，化学不及格可能导致留级，让他非常惊恐。很多音乐学生觉得学音乐就好，为何还要上许多“没关系的课”。您怎么看呢？

李：我觉得全方面的教育非常重要，因为音乐家也是人，一定要看很多不同事情。以我的经验，我学得非常快乐。比方说，音乐学院规定第一年的学生一定要从另一学院选一门课来修。我很喜欢绘画，就选了后台设计相关的课。这让我了解舞台工作，更看到琴房以外的世界。我也很幸运遇到一群很会读书、非常学术型的同学。像音乐史之类的课，我们都一起准备，学起来就轻松多了。大家都很用功，学习忙碌但充实。老师也鼓励学生到处走走，多看多学。

焦：我非常同意您所说的。如果想把任何一门艺术学好，都必须触类旁通。我最近读一本讨论法国传奇大厨卡雷姆（Marie-Antoine Carême，1784—1833）的书，才知道这位名家原来是被遗弃的孩子。虽然失学，但他只要有空就到公立图书馆研读，包括各种建筑著作，果然整合所见所闻创造出华丽厨艺，包括美轮美奂的装饰蛋糕。您能和同学互相砥砺，专心致志地学习，也真是非常美好的事。

李：当然我们也有同学已经开始教学，还有很多学生。这是个人选择，每人状况不同，而我其实蛮佩服，因为真的很难平衡。他们可以终日忙碌，晚上10点以后再回学校练琴。这我真是望尘莫及。

焦：您除了独奏和协奏演出，也常参与室内乐。这是求学时期就培养出的兴趣吗？

李：是的。学校里有谁找我弹伴奏或重奏，我都非常乐意。虽然有

时也觉得好笑，怎么会找这么多麻烦、弹那么多曲子。但我觉得，这都是音乐啊！如果不弹，也许我就没有机会接触到某一领域的作品。更何况有时跟某乐器合奏，我能听到学到更多东西，因为大家是以音乐的语言在表达与沟通，倾听别人也倾听自己。

焦：黄老师是培列姆特的学生，您是否也因此学了很多法国曲目，特别是拉威尔？

李：其实还好。我第一次弹拉威尔，甚至不是黄老师派给我的功课，而是我听到某学姐弹他的小奏鸣曲，觉得这音乐对我很有吸引力，我自己提议要学。不然黄老师对学生曲目都很有规划，也不会让几个学生同时学某一作品，除非是比赛指定曲。黄老师的法国作品教得很好，有时也会告诉我她和培列姆特学习的情形，但她和培列姆特学的并非只有法国音乐，肖邦也很多。我印象很深的，是黄老师说她弹肖邦第四号《叙事曲》给培列姆特听，培列姆特可以把左手单独背下来，所有复杂的对位都一清二楚，可见基础之扎实。如果学生时代能下这种功夫，日后也就不容易忘。

焦：那黄老师的教学呢？

李：她非常认真仔细，对乐曲也有很特别的理解，对学生很关心。比方说她上课时教学生某个方法，回家后还会不断研究乐谱，可能某天突然会打电话来，告诉你另一个练法。她会录下学生的演奏，几个月后再拿来听，思考学生原本的想法是否可行，这段时间的进展又是如何。总之，黄老师真的很像我们的妈妈，每个音符都不会放过。她对音乐有极高的要求，有时确实让我紧张，觉得自己根本无法达到，让老师失望。但黄老师不是只要求，也会尽力帮学生达到某一水平。然而，我虽然非常信任黄老师，但也觉得不能永远依赖她，必须思考如何独立，建立自己的音乐观与弹法。

焦：这点非常重要，而您接下来到汉诺威音乐学院和瓦迪学习。这是本来就有的打算吗？

李：这是意外。我本来想去茱莉亚。说实话我也不知道为什么会这样想，可能觉得那里出了很多大音乐家，感觉有很多好老师吧。但黄老师其实说过，欧洲可能更适合我，虽然我从来没想过。后来我参加某比赛，虽然连第二轮都没进，但瓦迪老师是评委，和我说了些意见。当时我只是随便问了一句，是否有机会可以正式弹给他听，他就建议我去考某欧洲大师班。当然之后我也去其他大师班，看欧洲那边的老师怎样

教。相较之下，我觉得瓦迪老师的教法很吸引我，每次都能点出问题，给予新东西。后来他说，如果我考进汉诺威音乐学院，他愿意收我当学生，我就去考了。那时我已经过了20岁，不知道能否适应新的环境……

焦：尤其从香港如此热闹的都会，搬到汉诺威那么安静的地方。

李：真的非常非常安静。我也意外发现，原来我很喜欢这样安静的环境，很能适应。虽然第一次自己打理生活，出了很多问题，但也累积了宝贵的生活经验。我小时候是比较听话的孩子，虽然有想法，但总觉得老师说的会比自己想的更重要。到了德国，生活要自己来，也就进一步发展自己的想法，建立自己的风格。

焦：说到建立风格，您在和黄老师与瓦迪学习的时候，是否想过要往某一类曲目发展？

李：这的确是我一直思考的问题。香港是文化交汇之地，综合了各方影响。但也因为香港的特殊之处就是融合，所以很难和外人解释。提到香港，大家第一个想到的，几乎都和吃有关，但艺术上什么能代表香港？多亏许多好老师的努力，现在香港音乐家多了，国际上也有名声。不然像我第一次出国比赛，真的有参赛者问我“你从香港来的啊？香港人弹琴吗？”不过我在演艺学院的时候，并没有想要专精某类作品，什么都喜欢弹。那时我和学作曲的同学特别能沟通，有一位常介绍作品给我，还直接送我谱。我大一他就给我《夜之幽灵》的谱，“你学吧，这是很有趣的作品”。我当时翻了一下，就说明年吧，毕竟我那时还是比较喜欢弹舒曼、李斯特那种浪漫派。没想到过了一年，这位同学又来了，加码带来贝里奥的《模进五》，后来还给我斯克里亚宾钢琴协奏曲。总之他看到什么有趣，就希望我弹。我也帮他发表他的作品。

焦：难怪您完全不怕当代音乐。

李：是的，我也弹过很多香港作曲家的创作，始终乐于尝试。我觉得钢琴家弹得再好，也只是以乐器去执行作曲家的想法，没有那么了不起，最重要的信息还是在作品之中。演奏和创造毕竟不一样。没有作曲家，演奏家不可能做出什么事。知道这一点，就会懂得谦虚；也因为谦虚，才可能把音乐演奏出不一样的感受，给予聆赏者感动。

焦：所以当您自演艺学院毕业的时候，您选了什么曲目？

李：一般毕业音乐会，曲目都很传统，就照时代顺序安排每种作品。我最后决定弹《夜之幽灵》和肖邦二十四首《前奏曲》。当时学校

没人这样弹，但我有点冒险性格，觉得这样才能学得更多。虽然不见得能弹得理想—事实上，我后来花了五六年的时间，才算真正精熟这两部大作—但总该跨出决定性的一步。如果还没试就害怕，那有些事就永远不会做了。

焦：那么经过这几年的寻找，您有想要特别专注的领域吗？

李：也不能说有。我还是各种作品都想尝试。若说有什么计划，那大概是“补缺口”。有些很基础的曲目，像莫扎特、贝多芬的钢琴奏鸣曲，大家都会学其中的名作，但不见得对作曲家的整体创作有深刻认识。例如我很早就弹了贝多芬《第三十一钢琴奏鸣曲》，那时技巧能及，心理上却没办法明白，也不知该如何表达。现在弹它当然感受不同，能理解更多，但更重要的是我去探索贝多芬早期与中期创作。如此再回到晚期，自然有更成熟的处理。我希望我的音乐认识能够丰富且扎实，不是只弹高难度的浪漫派炫技名作。不过，我心里的确有个长远计划，就是希望能演奏完莫扎特所有的钢琴协奏曲。我真心喜爱他的音乐，更爱这些协奏曲。这是非常简单、纯粹的音乐，但如果只是简单、纯粹地去弹，其实没办法弹好。必须学过很多其他音乐，再回到这些作品，才可能有深刻的体会。或许以后我会专注于某些作曲家，但现阶段我仍想多学多体验。

焦：那肖邦呢？他是您比较喜欢的作曲家吗？

李：哈哈，很多人这样问我。我是喜欢，但在参加肖邦大赛前我没有特别喜欢。只能说肖邦钢琴作品实在太多又太经典，风格也相当多样，无论如何都会学到，而且会长期累积。当我学了他各种不同的作品，就能咀嚼出其中的滋味。以前喜欢肖邦，是被其表面的美丽所吸引，后来则是因为能感受到他丰富的层次，产生共鸣而喜欢。话虽如此，我没办法长期只弹肖邦—这像是在进行某种特别的节食，实在太可怕。如果要我这样弹，我应该会崩溃。

焦：但您仍然参加了肖邦大赛，还参加了两次。

李：第一次其实没很想去，因为要准备的曲目实在太多了。其他比赛可以说仍有重点，但肖邦大赛没有，每轮都很重要。然而黄老师鼓励我参加，认为我该见见世面，知道国际大赛是什么水平，该准备到什么程度。比赛前我也特别弹给一些波兰老师听，听他们讲肖邦的音乐，获得不同的思考刺激。因此准备过程中我学到很多，虽然执行起来实在比想象的难。就像我刚刚说的，我不是那种一次只做一件事的人，没办法

只弹肖邦，所以也偷偷在练其他曲目，加上那时对自己的要求也高了，时间就更不够。练到最后我几乎想放弃。

焦：但最后还是去了。

李：当我听到其他选手的优秀演奏，我就知道我来对了。大部分去比赛的人，都展现出最好的自己。我不只欣赏到各种精彩演奏，见识到各种观点，也更知道和这些同侪比，我的位置在哪里。然而比赛后我并没有想要参加第二次，毕竟五年是很长的时间。但后来我参加波兰钢琴家帕列兹尼（Piotr Paleczny，1946—）的大师班，他很鼓励我再参加，“有什么不好？五年过了，你长大了，为何不再试试？”有过一次经验，我第二次就有非常不同的准备方式。首先，我不选第一次准备过的作品，学了全新曲目，有机会就演奏。但很搞笑的，是上天大概听到我内心的呼唤，所以派了另一个功课给我……

焦：我正想问这个。2005年不只10月有肖邦大赛，9月初也有第一届香港国际钢琴大赛，而您两项都参加！

李：因为黄老师鼓励我去。那时挣扎很久，因为香港大赛除了练习曲，几乎不能用肖邦曲目，又是包括室内乐的四轮比赛，同时准备实在压力很大。我虽然没办法只弹肖邦，但一下子要弹这么多，也是出乎意料。但考验既然来了，就迎接吧！只要过关，以后就没有什么好怕的。

焦：2005年的肖邦大赛非常奇特，得奖者就是波兰人跟亚洲人。您怎么看亚洲和亚裔钢琴家在国际乐坛逐渐兴起的趋势呢？

李：这个趋势之前就开始了，因此在比赛的时候，我可以感觉到美洲和欧洲的参赛者，见到亚洲人都有点敌意，觉得是很厉害的对手。但我并没有这样想。一方面，我觉得可能刚好在那个时间点，这个年龄里面的亚洲钢琴家比较优秀。另一方面，亚洲钢琴家的实力其实一直都很好，但以前的评委不见得喜爱。有时候比赛就是游戏，还是非常主观的游戏。某一阵子亚洲钢琴家无论有多好，就是得不到奖，又某一阵子只要是亚洲钢琴家，就会得到偏爱。



李嘉龄在肖邦大赛决赛（Photo credit: Wojciech Grzedzinski）

焦：这种状况就发生在俄国钢琴家身上。有阵子无论如何，就是不把首奖给俄国人，因为著名的俄国音乐家已经很多。

李：比赛看多了，真的就是这样。不过亚洲钢琴家实在勤奋刻苦。你若去看琴房登记，在排队的永远是亚洲人，可能我们的教育训练就是如此。参加比赛，我想每个人都会想获奖，但获奖以后，也有很多事要懂得放下。得奖固然可喜，却不是最重要的事。真正重要的，是以后能不能继续走下去。我希望听众也能知道这点，看长不看短，不要以一场比赛的成绩来评定钢琴家。

焦：那届您的参赛过程如何？是个愉快的经历吗？

李：很有趣。首先，肖邦比赛很特别的，是每地的使馆或代表处都会办接待会，邀请选手参加晚餐。这是肖邦大赛行之有年的传统，应该很少比赛会办这种活动。选手都住在大赛安排的饭店，每天吃饭都会见面，大家还是能沟通、聊天，这非常难得。有次某选手和我说，想要我签好的琴房时间，因为他后天是某某时间弹，必须要在我的时间练习。我想能帮别人总是好事，就和他换。不练琴的时候我也会去听比赛，或到处逛逛，尤其到公园，让自己安静下来。但另一方面，由于我和很多同学一起去，大家一起订机票，感觉像郊游旅行团，可以互相帮忙。总

而言之，比赛气氛比我想象中的好很多。那将近一个月的时间，大家每天都会见面，感觉很和善温馨。

焦：说到练习时间，我2002年看柴科夫斯基大赛，就觉得这虽是“钢琴比赛”，但也是“钢琴的比赛”，几个厂牌互相较劲。

李：真是如此！如果你进入第二轮、第三轮，你选的某品牌就会安排琴房，让你能练更多。毫不意外，又是亚洲参赛者最积极，总是最早排队，总有办法练到最多。相形之下，欧美选手真的就没有非常在意。总而言之，我很鼓励有志于演奏的年轻钢琴家，能参加诸如肖邦或柴科夫斯基这样历史悠久、程度很高的比赛。如果心态正向，必能从准备与参加过程中获得很多。

焦：您获奖之后，在香港当然是轰动新闻，我很好奇您怎么从突如其来的名声中找到自我平衡？

李：得奖之后，刚开始的几个星期会有很多媒体报道，很多人会突然知道有个叫李嘉龄的人会弹琴，但之后就不见得会记得。获奖当下，当然觉得很开心，也很感恩，但接下来我该怎么做呢？新闻带来知名度，回香港也许演出机会多一些，但香港就这么大，总不可能每个月都在不同地方弹一样的作品吧！我知道大家对我有一定的期望，但我不希望这个期望形成不必要的压力。我想保持最好的状态，因此我没有在比赛后就马上回香港开独奏会，而是过一段时间，把自己调整好再开。即使是那场，我也没有只弹肖邦。肖邦的作品融合古典与浪漫，能把肖邦演奏好，一样可以演奏好其他作曲家。身为肖邦大赛的得奖者，把肖邦演奏好是责任，但这不表示我只能弹肖邦，或弹肖邦才好。我也很少纯弹单一作曲家的独奏会，顶多像是全场俄国曲目。我倒是利用演出邀约，学了很多协奏曲。肖邦只有两首协奏曲，实在不能每次都弹它们。如果只着重已经熟悉的作品，很容易让自己退步。

焦：其实就像您刚才说的，要把莫扎特弹好，不能只弹莫扎特；想把肖邦弹好，也不能只弹肖邦。

李：要不停学新曲目，才能触类旁通，回到肖邦才会看到更多，包括技巧都能磨出新想法。如果赢了比赛，却不能持续学习、进步，等于艺术人生就停在得奖那一刻，那得奖就成了诅咒。比赛之后的邀约，也让我慢慢学习自我管理。我没有经纪人，音乐会都自行打点，曾经有过美国日本短时间内来回跑的状况，非常疯狂。如果有人管理，绝对不会是这个样子。但时间久了，慢慢知道取舍，也就一路走到今天了。

焦：您在肖邦大赛之后，马上应波兰肖邦学会之邀，以1848年的普莱耶尔历史钢琴，录制了以肖邦晚期作品为主的专辑。可否说说这个经验？

李：还在决赛进行中，肖邦学会的主管就来找我了。他没有说专辑，只说有架历史钢琴，觉得很适合我去弹，希望我去参观试弹。当时我觉得很有趣，因为那不是古钢琴，而是19世纪中的钢琴，我觉得和现代钢琴的差别不算很大。

焦：它的键盘不是比较窄吗？

李：对，琴键也比较轻，调律基准音高也低。如果你有绝对音感，会有点难受，也必须适应历史钢琴的音色与声响。但我觉得很新鲜。制作人看我不排斥，就提出录音邀请。我以为他只是说说，毕竟比赛还没结束。能看到这架琴，长了见识，我就很满足了。没想到最后他说，无论我有无获奖，他都想邀请我录音，因为他觉得不是每位钢琴家都适合弹历史钢琴。我非常感谢这位先生的信任。

焦：从录音成果看来，您的确很适合演奏历史钢琴，但我想这其中必然还是得有技巧转换，不能完全以演奏现代钢琴的方式演奏历史钢琴。

李：的确。比方说演奏《第三钢琴奏鸣曲》需要相当的音量，但在那架钢琴上，我习惯的演奏方式并没有效果，必须以另一种方法才能把它最厚、最有力量的声音放出来。另外，历史钢琴的泛音比较丰富，麦克风不见得能充分捕捉。适合弹给现场听众的奏法，录起来不见得好听。幸好制作人对这些都给了很多有用的建议，帮助我得到最好的效果，包括非常技术性的指导。录音出来的感觉，让我相当惊讶。历史钢琴的音量并没有那么大，但经过仔细的调整，仍然能给听者很强势的感觉。

焦：历史钢琴泛音那么丰富，剪接上好处理吗？

李：不太容易，最好是整段录。那个录音只有一天半的时间，一般我都是从头弹到尾。这是我第一个录音，和以前在香港电台的录音是截然不同的感觉，录音时很紧张，但我很感谢能把当时表现最好的一面录下来。也因为这张专辑，后来得到录制斯卡拉蒂奏鸣曲的机会。那是完全不一样的挑战，最难的不是录音，而是选曲。在我之前已有九位录了，所以我不能选先前录过的作品，那就是我所有知道的斯卡拉蒂奏鸣曲都不能选。我花了好几周的时间在图书馆看谱，找出自己还喜欢的作

品。幸好我是第十个；如果我是第二十个，大概什么都选不到了。这个录音用现代钢琴，比较好剪接，但我还是希望能一次录一大段。制作人说反复乐段可以不录，后制处理即可，但我觉得反复段不可能弹得一样，还是应该录。透过录制CD，我发现另一种对自己的要求，也让我反思进步科技的盲点。从前录音技术不好，但很多很好的艺术家，能在那样的录音里展现真诚的感觉。现在录音技术相当完美，出来的成品却往往少了内在、原本的东西。一般人觉得这和钢琴家本身有关，但我认为录音过程与方式，也必然会有影响。

焦：您在2018年演奏了很多现代、当代作品，除了香港作曲家创作，还包括凯奇为预制钢琴的作品，艰深复杂的布列兹《第三钢琴奏鸣曲》，以及和小提琴家格德霍特（James Cuddeford）合作费德曼的乐曲。可否谈谈这些很不寻常的挑战？

李：如果看到谱、觉得困难就放弃，那很多作品根本不用弹了。我对凯奇格外有兴趣，因为一般真的不可能为了一两首曲子，就花那么多功夫去准备预制钢琴，要弹就弹多一点。我请作曲家邝展维帮我找各种材料，试验放到钢琴中的各种声音，发现凯奇的设计非常仔细，声响有完善规划。至于布列兹，真的让我想回到学校—唉，当年怎么不更用功呢？这实在好难分析啊！刚开始我每次练，都不知道自己在做什么。即使买了很多录音研究，看谱仍会迷失。但研究一段时间之后，就发现布列兹写的都是能做到的。虽然复杂，但复杂得有意义、有效果，是很有意思的作品。至于费德曼，那是全新的体验。我第一次看到许多地方只有符号、没有音的谱，要自己照指示发挥。但作曲家对每个音要多长、休止多久，都有完善设计。换句话说，就是对音乐的时间和空间很有要求。香港很忙碌，这样安静、缓慢、音量没有很大对比，但有自己规律的作品，给我很大的启发，让我表现最内心的感受。也因如此，我发现自己弹出的琴音也变了，听到另一种自己。我接下来还会演奏陈银淑（Unsuk Chin，1961—）的作品。读谱过程一样很不容易，但音乐对我有种无名的吸引力，相当现代，倒不觉得非常韩国或东方。接下来还会有什么邀约，就让事情自然发生吧。

焦：以您浸淫古典音乐多年的心得，对于东方人学习西方古典音乐，您有什么建议？

李：从最近几十年看来，东方人对西方音乐的理解和感受，可说愈来愈好。古典音乐早已在东方人的生活之中，不是“西方”古典音乐了。现在又是网络时代，只要手机一按，什么音乐都能听到。交通便利让学

习变得很容易，只要有心，以东方人的细腻，一定能把古典音乐学好。我希望有更多东方人投入古典音乐，对我们或对这门艺术，都一定是好事。然而我们也必须知道，文学、艺术等等都和音乐相连，想把音乐学好，就必须广泛认识这些。但这些讲到最后，又都以人为出发。因此，音乐家不能只有技术，也不能只有音乐，必须要有生活，这样才会有真正的艺术。

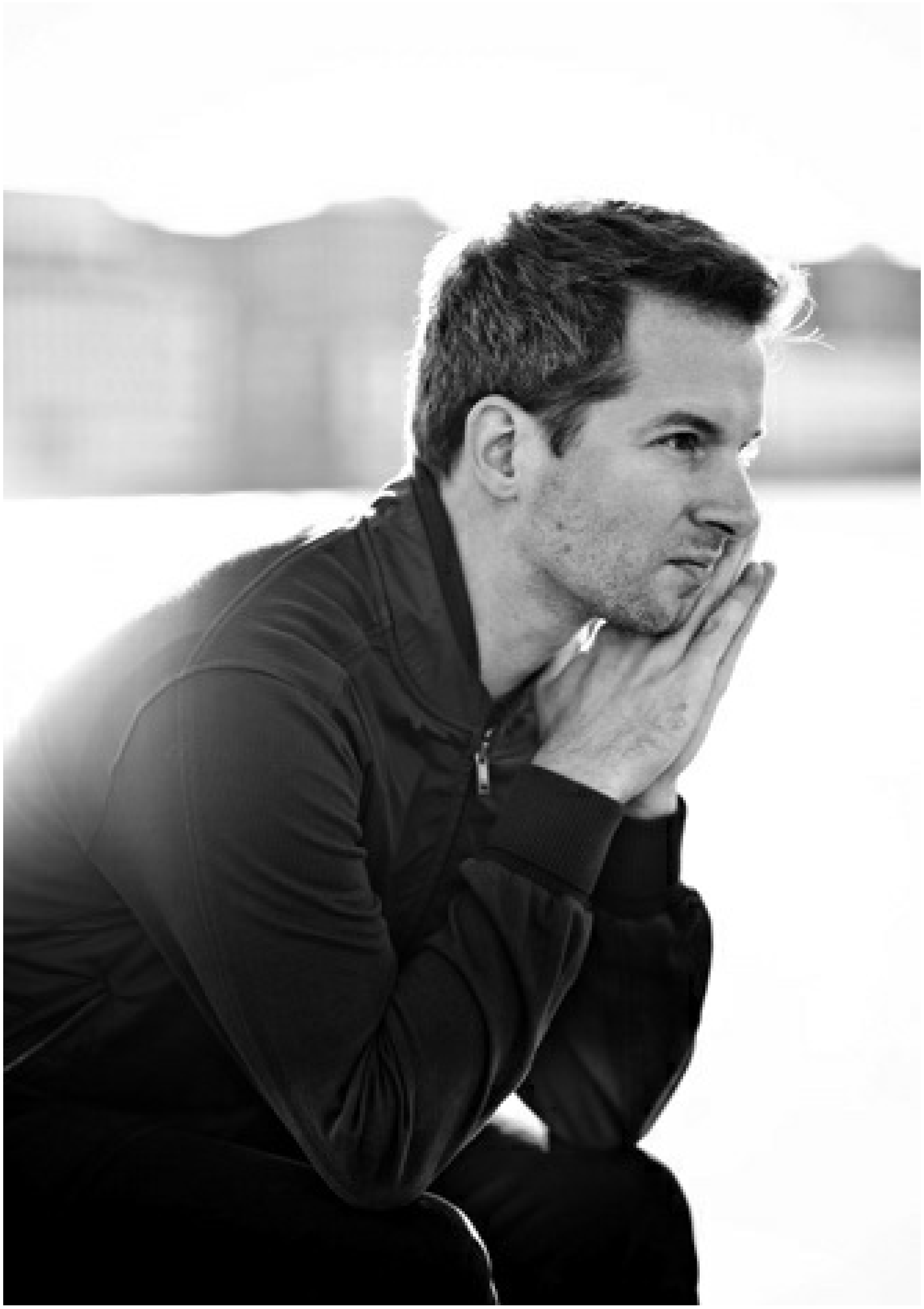
焦：在台湾，不时还会听到把古典音乐视为外来物，资源应该多放在本土艺术这样的意见。

李：如果没有古典音乐的影响，很多我们认为是我们的东西，根本不会存在。难道现在的中文流行歌曲，没有用西方的和声与对位吗？古典音乐—或说经典音乐—最傲人之处，不是古典或经典这个名字，而是时间。无数有才华的人，而且是跨领域、跨国界、跨种族的人，在好几百年的时间里为这门艺术奉献，自然积累出非凡的深度与广度。然而这和发展本土文化艺术并没有冲突，完全可以一起。在最好的情况下，只要喜爱哪门艺术，就可以学，不该被任何成见束缚。况且，在国际化、全球化的时代，外地人也可以来香港发展香港文化。香港毕竟是比较开放的地方，在新时代更不能自我封闭。

焦：现在都有西方人专程到广东学烧腊，我相信未来这样的文化交流与学习一定只会愈来愈多。在访问最后，身为游泳迷，很高兴知道您是游泳好手。不知道这对您的生活与音乐是否也有影响呢？

李：哈哈，小时候学游泳，因为学得很好，老师就建议我参加游泳队。这真是很好的运动，健身又能让人放松，还可以用来背谱。无论多么困难的作品，边游边想，最后总会理出头绪。

查梅
Bertrand Chamayou, 1981—



1981年3月23日生于法国图卢兹（Toulouse），查梅在当地音乐学院随薇洛诗（Claudine Willoth）学习，15岁进入巴黎高等音乐学院和海瑟学习，同时在伦敦和库修女士学习。他曾于2001年隆-蒂博大赛获奖，从此逐步开展演奏事业。查梅的专辑规划颇见巧思，在室内乐也有杰出表现。他对李斯特和拉威尔极具心得，曾录制李斯特《超技练习曲》和

《巡礼之年》全集以及拉威尔钢琴独奏作品全集，曲目亦相当广泛，包括梅西安《耶稣圣婴二十凝视》全集在内的许多20世纪与当代创作，是法国新生代最受瞩目的钢琴家之一。

关键字：海瑟 技巧练习 库修 舒伯特 门德尔松 演奏风格变化 历史信息演奏 拉威尔钢琴作品诠释（培列姆特、速度、《水戏》 《绞刑台》《库普兰之墓》 《镜》）李斯特《巡礼之年》 专辑专文与访问 弗兰克

访谈时间、地点：2016年10月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：您在怎样的环境长大？为何会学习音乐？

查梅（以下简称“查”）：我在图卢兹长大，家里没有音乐家。我爸喜欢钢琴，小时候学过，因此我们家有钢琴。我妈喜欢绘画，尤其是当代艺术。我学钢琴完全是凑巧—我到邻居朋友家玩，看到朋友上钢琴课，就吵着也想学。然而我一开始学就产生兴趣，进步也很快，于是进了图卢兹音乐学院。我很有天分，但不喜欢制式练习，对琶音、音阶等等完全没兴趣。我喜欢自己写曲子或即兴演奏，也喜欢读乐谱。我爸常买各种谱给我。即使那些都超过我的演奏能力，我还是能从阅读中得到很多乐趣，也喜欢在钢琴上玩这些作品。比方说我9岁，爸爸就给我买了拉威尔《水戏》和贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲。我像一个小动物，很本能地自己探索。后来老师也发现了，就引导我这样学。我对音乐很有热忱，但基本上把它当成嗜好，没想要当职业音乐家，除了上音乐学院我也念一般学校。

焦：所以什么是您成为音乐家的转折点？

查：我在13岁左右考到图卢兹音乐学院的钢琴一等奖，评审包括海瑟。这是我第一次在这么有名的音乐家面前演奏。那时我弹了舒曼作品和普罗科菲耶夫《第三钢琴奏鸣曲》。考完之后，海瑟主动找我，希望我到巴黎和他学习。我和家人都非常惊讶—就像我刚刚说的，我从没想过要当音乐家，搬去巴黎又是太大的改变。最后我们决定，我先每个月到海瑟家上两次课，看看进展如何，再考虑是否专注于音乐学习。

焦：如果要准备巴黎高等的入学考，您可得练音阶和琶音了。

查：的确。我到14岁才开始练音阶和琶音，不过这时就是很认真地

练。我之前是照直觉来弹，但比照海瑟教我的技巧系统，像是琶音和音阶指法，我发现我的直觉很正确，手指动作好像都和海瑟教的方法吻合。后来我想，这才是学技巧最好的方法，也就是要照着本能来走。像玛格丽特·隆那种传统法式，手指抬高往下击键的技巧，等于把手指规训成完全不自然的样子，强迫身体又没有效率。演奏必须要自然。海瑟的教法也很自然，不是这种法式技巧。这也让我想到，如果我小时候就接受不自然的技术指导，大概早就放弃钢琴了。很多人之所以被认为没有天分，可能只是跟错了老师。

焦：您后来还有继续写曲子吗？

查：很遗憾没有了。由于钢琴学习占了大部分时间，就慢慢把作曲放下了。但我对作曲还是很有兴趣，说不定有天能再回到谱纸。

焦：您16岁进了巴黎高等音乐学院，和海瑟学了五年，也在伦敦和鼎鼎大名的库修女士学习。这实在很特别。就我所知，包括阿格里奇、鲁普等名家都和她学过，而她非常挑学生。

查：我很幸运。海瑟也是库修的学生。和海瑟学了一年后，他建议我弹给她听，我就搭刚建好没多久的“欧洲之星”，到伦敦库修家中和她上课。我弹了门德尔松《庄严变奏曲》和贝多芬《华德斯坦奏鸣曲》。她先闲聊，之后开始教，这一教就是快五个小时。“你明天有什么活动？”库修问，“能不能继续留在伦敦？我可以帮你准备房间。”我本来只预计上一天的课，就连忙取消巴黎活动，再留一天。但隔天库修又问了一样的问题，最后我在伦敦待了整整一周。之后她表示愿意教我，海瑟也同意，从此我每个月去伦敦一周，和她学了五年。库修女士的教学以德奥作品与肖邦为主，我学了整套维也纳古典乐派、舒曼、门德尔松、勃拉姆斯等等作品，她也是我最后的老师。这不是说我不用继续学习，而是我觉得更需要在实际演奏中整合所学。

焦：您的德奥作品确实非常出色，而我得和您说一件事：我在2004年访问过钢琴家科拉德，访问最后他说了作为钢琴演奏家的初衷。九年后我再次访问他，这次他要我务必欣赏一位法国年轻钢琴家的演奏，尤其是他的舒伯特，说那“真是发自内心而出的音乐”，听了之后简直“被带往另一个世界”。那位钢琴家就是您。可否谈谈您的舒伯特专辑？

查：啊！科拉德真是好人，我完全没想到他会这么说！但我必须老实招认，这张舒伯特，是目前我录过最具挑战性的专辑。我从小就熟悉

也喜欢舒伯特，也一直听他的作品，但相较于拉威尔与李斯特，我没有花那么多时间在他身上。《流浪者幻想曲》是我最有心得的舒伯特作品，后来我决定在音乐会演奏，并以它为中心设计了一套发想自“舒伯特帮”的节目，弹了好一阵子之后决定录音。但我对他的知识少于拉威尔，主要靠直觉去探索。对拉威尔，我很明白诠释方向；对舒伯特，我像是在黑森林里找路。找路之中我获得很多，但也觉得茫然，总之就是即使过了这些年，我仍然无法真正定位这张专辑。这也是我得到最多不同意见的专辑。有人完全不喜欢。喜欢甚至完全满意的人，看法也很多，“这是奇特的舒伯特”“这是不一样的舒伯特”。我录弗兰克或门德尔松，都很确定我要什么；录舒伯特，我像在月亮上行走……唔，科拉德真是对的，这真是在“另一个世界”，哈哈。

焦：哈哈，我想我能站在科拉德那边。另外，从您第一张唱片李斯特《超技练习曲》开始，您就展现出精湛而有个人色彩的钢琴技巧。可否谈谈您对技巧的想法？

查：我的确在寻找某种声音，但各时期都不同。我受到很多影响，比方说霍洛维兹与科尔托，也常从现场音乐会得到启发，但终究得回到个人性格。我希望演奏能非常清晰，这像是传统法式的美感，但我绝不要干涩乏味的声音；我要干净的起音，但不是法国“似珍珠的”感觉。我很锻炼我的手指，让它们很有力气。我要从琴键中“抓”出更深的声音——来自钢琴深处，非常深厚的声音。要清晰干净又能深厚，可说是混合式的风格。不过这也只是我现阶段的追求，未来会往何处去，我自己也很好奇。

焦：您对技巧的理想，在您演奏的门德尔松中得到极精彩的发挥，真的干净利落又有立体声响，您也设计出一张非常有创意的门德尔松专辑。

查：谢谢你的称赞。门德尔松实在被不公平地忽略了。或许我们不能把他和肖邦、舒曼和李斯特直接放在一起，应该把他想成“浪漫派之前的晚期”；别把他当成“过渡”，而是新时代到来前，旧时代最成熟的积累。或许一般演奏者觉得门德尔松技巧不够难。我想，如果真能把每个音都弹清楚，门德尔松这位钢琴演奏大家，还是知道如何让他的乐器发光。

焦：那么就宏观角度来看，您怎么看世代之间的不同演奏风格？您又会追求怎样的风格？

查：风格一直是现在进行式，不断演化，而且反映当下。我用一个例子做说明：我一直对历史钢琴和巴洛克音乐很有兴趣，常听演奏也一直看相关研究。大家说“历史信息演奏”注重“正确性”，以17和18世纪的乐器，还有演奏教材中所呈现的演奏技法“复古”，但我听当下的古乐演奏，我想我应该可以很有信心地说，以前不会是这个风格，即使我很喜欢。现在的古乐，多数风格其实非常20世纪后半与21世纪，尤其是对节奏和重音的处理。此外，现在的古乐也往往陷入迷思，好像必须要创造什么新东西，让人感觉新鲜，才算是成功的演奏。但这就失于刻意。我有时也弹历史钢琴，尝试各种不同风格，但这说到底是诠释而非真的复古。若比较今日演奏与一百年前的演奏，应可明显发现以前比较重歌唱性与人声，着重水平面的线条；现在比较重节奏，关注垂直面的力度。现在也有人用百年前的钢琴演奏德彪西和拉威尔，但追求的只是钢琴声音，并没有用百年前的方式演奏。因为我们已经有录音，不需要复制。若听20世纪早期的弦乐录音，比方说卡佩四重奏（Capet String Quartet）和蒂博的演奏，他们的滑音运用和句法，和现在完全是两个世界。巴洛克时代没有录音，大家更是只能靠想象。我喜欢发现新东西。我们不只能从现代事物中发现新点子，也能从过去事物中得到启发。我对声乐尤其有兴趣，喜欢研究不同唱法。有些个人风格也很让我着迷。比方说拉赫玛尼诺夫：那种高尚、贵族一般的演奏，现在也没有了。虽然和听众有点距离，但品味很高，也很深刻。

焦：从您的回答，接下来我想专注于拉威尔钢琴作品诠释的讨论。培列姆特曾和拉威尔学过他所有的钢琴独奏作品。1950年他和拉威尔好友、小提琴家莫安琪（Hélène Jourdan-Morhange，1888—1961），在法国广播电台进行一系列拉威尔钢琴作品讨论，直接解释了自己的诠释和拉威尔的意见。广播内容后来编为《拉威尔谈拉威尔》（Ravel d'après Ravel）一书，是研究拉威尔的重要著作。然而不只培列姆特，卡萨德修斯与费夫希耶也和拉威尔一起合作过他全部或多数作品，也留下全曲录音。如蕾菲布莉这样的钢琴家，也曾就某些作品和拉威尔讨论。您录制了一套非常精彩的拉威尔钢琴独奏作品全集，我很好奇当您准备这些作品，是如何看这些据称直接来自作曲家本人的意见的？

查：我10岁就看《拉威尔谈拉威尔》，读得非常熟。我听过培列姆特现场两次，非常尊敬他。他也是海瑟的老师，海瑟和我说了很多培列姆特的演奏心得。我对他的录音很熟，也从小听卡萨德修斯、费夫希耶、蕾菲布莉等人的录音。但我录制拉威尔的时候，并没有把他们的录音再拿来一一比对。我认为最好的方式，是熟悉这些信息，让这些影响进入头脑、心灵与手指，然后将其搁在一边，过几年再说。在最好的情

况下，或许会有非常个人化且原创的想法出现。传统很重要，但必须将其内化成自己的语汇，我绝不想模仿或照抄什么。诠释也不能速成，不能现买现卖，必须由生活积累，自人生阅历中沉淀。毕竟，最重要的还是乐谱。我们要努力了解作曲家要什么，但仍有无限的表现可能。这也是为何演奏当代作曲家的作品并向其请益非常重要—真的鲜少有无法更改的表现方式。演奏者要知道作品的主要想法，感受它告诉自己的是什么，然后建立诠释。就如大家念同一本书的一句话，先要知道作者想说什么—这可能有很多种解释—然后用自己的方式表现。即使我和你对这句话的想法一样，我们念的方式也不会一样。

焦：如果遇到您心里的诠释，和乐谱指示完全相反的时候，您会怎么取舍？

查：通常不会发生这种事，哈哈。我读乐谱，就是照作曲家的指示与思路去想，倒不会想要挑战它。以拉威尔而言，由于他的乐曲实在写得好，结构、章法、和声都非常清晰，即使把谱上所有强弱指示拿掉，你应该还是会得到极为相似的答案。至于贝多芬，的确常会非常强烈地要你做和音乐直觉相反的事。可能明明音乐感觉要渐强，他偏偏要你收弱。这是非常强烈的音乐语言，但为何会这样？这往往是他表现痛苦或挣扎的方式，背后都有原因。了解原因之后，也就不会觉得奇怪了。

焦：那么速度选择呢？

查：当拉威尔—以及绝大多数的作曲家—写下节拍器速度，所要的不见得就只能是那个速度，而是以那个速度为中心的区间。比方说拉威尔写每分钟90拍，你可以在90附近，但不能变成70或110。然而区间内要如何选择，每个人都有自己的理由。有人喜欢快，有人偏好慢，若要令人信服，就必须自然。我每次弹拉威尔速度不会一样，有时会比乐谱指示快，但那必然是我感受如此。我觉得速度要能合于自己，诠释才会成功。指挥家与作曲家罗森塔尔（Manuel Rosenthal，1904—2003）是拉威尔的作曲学生，也成为他相当亲近的朋友。罗森塔尔演奏拉威尔的《圆舞曲》给他听，拉威尔觉得结尾太快，于是正式演出时罗森塔尔放慢了速度。但音乐会后拉威尔反而说他改变了想法—罗森塔尔应该用他的速度，不然音乐就不自然了。我不会刻意做和乐谱相反的事，速度选择都有理由。比方说我演奏《库普兰之墓》的《福兰纳舞曲》（*Forlane*）会用偏快的速度。巴洛克时代的福兰纳，其实是很快的舞曲，拉威尔一定知道。培列姆特用了比较慢的速度，但我不认为它就只能这样弹。

焦：我想这些作曲家认可的演奏，为我们提出了方向，包括应该避免的方向，但不该是唯一解。作曲家如果听到不一样但具说服力的演奏，很可能也会认可，就像蕾菲布莉用“半断奏”而非连奏弹《水戏》开头一样。她那样演奏的确效果出色，但分寸很难拿捏，一般人不容易照做。拉威尔若听了效果不好的模仿，应该不会认可。

查：我完全同意你的看法。我可以再举一例。我对培列姆特非常尊敬，非常爱他的演奏，但拉威尔乐谱中有些印刷错误，像是《高贵而感伤的圆舞曲》中的和声错误，拉威尔在管弦乐版本中更正了，培列姆特仍弹了错误的音。不只是他，卡萨德修斯的录音也错了。如果和声错了但拉威尔没有挑出来，或是他们没有仔细讨论，这表示拉威尔虽然认可他们的演奏，但这演奏绝对不是唯一。身为演奏者，我们努力忠实作品，但要自己思考，然后以最自然的方式呈现。忠实并不意味死板，但死板必然不忠实。

焦：不过回到《库普兰之墓》的讨论，我想培列姆特在《福兰纳舞曲》用比较慢的速度，或许和作品背景有关？毕竟这名义上是悼念故友，纪念消逝时代之作。像培列姆特演奏的《小步舞曲》，中段不只音响效果神乎其技，更有宛如来自一战的恐怖与伤感。

查：我对创作背景非常熟悉。拉威尔对一战反应激烈，还想要参与战事，但我实在没办法从《库普兰之墓》中感受到战争。倒是没上战场的德彪西，这段时期的作品常有战争省思与批判，《黑与白》（*En blanc et noir*）的第二乐章就是如此。我反而觉得，或许拉威尔想要用音乐来抹去战争阴影。无论如何，我必须忠于自己的感受。我也不是唯一这样想的。比方说弗朗索瓦弹的《库普兰之墓》就极为喜悦，速度也非常快，像是巴洛克舞蹈和羽管键琴音乐。

焦：论及快速，里赫特的《水戏》因为极为快速而遭致批评，但科尔托和卡萨德修斯的《水戏》也非常快，吉泽金甚至不到四分钟就弹完了（现在一般演奏时间约在五分半）。对于这样的快速，您有任何解释吗？

查：我没有解释，只有猜测：我们现在离《水戏》已经有好一段距离了，会用所谓印象派的方式来想象。但对科尔托、卡萨德修斯和吉泽金而言，这是当代音乐，而且是看起来很炫技、颇有李斯特风格的作品，所以才弹得那么快。

焦：此曲标题是有双关意涵的文字游戏，但若真要“翻译”，您会

解释成“水的游戏”或“喷泉”？这是否也影响您对此曲的诠释？

查：“水戏”（Jeux d'eau）这个词来自李斯特《艾斯特庄园的喷泉》（*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*），而李斯特用的这个词来自意大利文“水的游戏”（giochi d'acqua），泛指花园中的水装置，包括景观喷泉、水舞，或者是突然喷水的整人机关等等。在艾斯特庄园当地的“水戏”本质是喷泉，但喷泉并不是“水戏”，法国人一般也不会称喷泉是“水戏”，而是称“fontaine”。对我而言，此曲就是表现水的流动，在空中流动。谱上附的诗“河神被水逗笑了”（Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille），河神就是水，笑则是动作、流动。诗句也点出这是很快乐的乐曲，虽然仍有一丝忧伤。比较有趣的是在第一主题的新呈现，拉威尔写了钟声。他相当喜爱钟声，除了许多明显的例子，《蛾》的中段也有，令人玩味。

焦：说到钟声，就不能不说到《夜之幽灵》中的《绞刑台》。培列姆特认为演奏者无须害怕贯穿全曲的钟声被弹得太单调，“拉威尔就是希望在严格的速度下，钟声被弹得从头至尾一致，不能有改变”。作曲家似乎就是如此坚持，当年就和首演者维涅斯的意见严重分歧。（拉威尔在信中提到，维涅斯表示如果照拉威尔的方法，“听众会无聊到死！”）有趣的是培列姆特在第一次录音中照拉威尔的意见演奏，第二次录音则否。您的录音也没有完全坚持拉威尔的设计，钟声仍有音量起伏。可否谈谈您的想法？

查：对我而言，这应该是相同的“声音”，因为是相同的钟。中段的渐强不应过分夸张。然而这钟是否每一响都要完全一样，我并没有往这方面想。毕竟真实世界的钟声，每一响也不会完全一样。钟声虽是关键，但《绞刑台》不是只有钟声，和声与线条都要考虑。我认为钟声是主角，其他是背景，主角与背景之间随音乐发展而有互动。钟声小声但要非常明晰，和弦则像是鬼魅与模糊暗影。我不想要非常戏剧化的表现，像是一些人会弹出重低音，因为它该是和前后两曲的对比。但我还是强调，整体呈现要自然。《绞刑台》的确该稳定不予人恐怖感，但如果过分坚持，又显得刻意了。

焦：关于拉威尔作品的题名，对于《镜》组曲，他曾引用莎士比亚在《裘力斯·恺撒》（The Tragedy of Julius Caesar）中的名句“眼睛看不见自己，必须靠别的东西反映”（The eye sees not itself but by reflection, by some other things）。他也提到《镜》被归类在“印象派运动”这个“在绘画之外并不实际”的分类。您怎么看拉

威尔与所谓的“印象派”？

查：这个题名的确可从印象派的角度去想，是反照，像水面反光。“印象派”可以理解成些许和声的使用，或者描写的态度与角度，但拉威尔属于“印象派”的作品并不多，我认为只有《水戏》和《镜》，或许勉强可加上《夜之幽灵》。即使如此，《镜》中的《小丑的晨歌》（*Alborada del gracioso*）也不是印象派。我想拉威尔爱“镜”这个概念，但这毕竟是概念，演奏者必须自己体会，作诗意的想象。我们也别忘了此曲和拉威尔所在的“阿帕许帮”（Les Apaches）的关系。这是锐意摩登之作。虽然不同于德彪西，但都在寻找新的声音和表达方式。拉威尔之后反而往传统走。如果只听作品，大概难以想象《库普兰之墓》是《镜》十年后的创作。

焦：您在30岁那年，也是李斯特200岁纪念年录制了《巡礼之年》全集。不只演奏精彩，解说设计等等也十分用心，是精致艺术品也是向李斯特致敬，可否说说您对这部作品的看法？

查：你说的没错，这真的是向李斯特致敬。《巡礼之年》中我最爱的是《第三年》，录制全集其实也是为了要呈现《第三年》，因为它最被忽略，人们通常只知道其中的《艾斯特庄园的喷泉》。事实上，就连比较常录制的前两年《瑞士》和《意大利》，许多人也只对著名的几首用心，实在很少听到从头到尾都有相同专注度与强度的演奏。我认为最重要的也是《第三年》。我没有什么宗教情怀，但能从中感觉到神秘主义—那是当我进入大教堂、看到古迹，甚至欣赏大自然美景，心中油然而生的神秘感受，感叹人类创造物的伟大与自然界的神奇。前两部真如名称所言，是旅行。第一年是风景，实际的旅行，虽然也有《奥伯曼山谷》这样融合风景、文学与心境的作品。第二年是艺术，题材包括拉斐尔、米开朗基罗、但丁、彼特拉克，从绘画、雕塑、文学一路走来，是心灵与智慧的旅行。《第三年》隔了好多年才写；当年一起旅行的达古夫人已经过世，李斯特谱出完全不同的音乐，是内在、神秘的旅行。无怪《第三年》有匈牙利主题作品，那是作曲家心灵深处的映照。我常在音乐会演奏《巡礼之年》全集。这不是要挑战什么，而是想带听众从热情、浪漫、超技，一直到无以名之、全然神秘的精神境界。如果一次听完全集二十六首作品，相信会有很特别的感动，对《第三年》也会有不同的理解。

焦：就第一、第二部的种种文学与艺术指涉，您如何将其表现在演奏里？

查：我做了所有的功课，读了看了所有李斯特提到的作品，甚至也去过那些景点。然而，就如我刚刚所说，我吸收所有信息，让它们内化成我的一部分，再以直觉、本能的方式演奏。我无法说拜伦的哪句诗对应李斯特哪段旋律，我也不觉得这会是理解李斯特这部作品的好方法。这世上的确有非常描述性的音乐。但即使如此，音乐说的也比文字要丰富，演奏者也要呈现这样的丰富。

焦：从您第一张专辑开始，CD解说中就放了您写的文章或您的访问，讨论该专辑的作曲家与作品。这是您的想法吗？

查：是的。我喜欢写东西也常看曲目解说，但很少解说能让我喜欢。事实上我为李斯特《超技练习曲》也写了一篇曲解，唱片公司却把我的文章剪辑成个人心得，另放了一篇音乐学式的乐曲介绍，而我一点都不喜欢。但那是我首张专辑，所以我没能多说什么。许多乐曲解说是这样写的："某某乐曲是什么调，经过几小节转到什么调，相当激动，然后在哪里进入发展部，风格如何，最后到再现部……"嗯，对不懂音乐的人而言，谁知道这些术语与转调是什么意思呢？但看在懂音乐的人眼里，这只是描述音符分布，对音乐却什么都没说。所以这是对两者都无用的废文，我干吗要它出现在我的专辑里？与其读这种文章，我认为听众更想知道的，是演奏者自己的看法与感受，他和作品的关系等等。即使写得不好，至少能让读者和演奏者产生联结。

焦：最后，请您谈谈弗兰克。我已经不知道多久没有看到一张全是弗兰克作品的钢琴专辑了，您对他一定有所偏爱。

查：我真的非常爱弗兰克。《前奏曲、圣咏与赋格》还是很多人演奏，《前奏曲、咏叹调与终曲》就乏人问津。我承认它的演奏效果没那么亮眼，但有些段落弗兰克真的谱出极为动人的伟大音乐，我每次听都会起鸡皮疙瘩。很可惜，弗兰克现在并不流行，除了小提琴与钢琴奏鸣曲，连他的交响曲都演得少了。

焦：《交响变奏曲》，那么精彩的创作，已经好久没有新录音，也愈来愈少在音乐会出现，更不用说惊悚又炫技的《灵魔》（Les Djinns），几乎完全被遗忘。

查：因为它们时间不够长，不像一般的协奏曲。这不是作品的问题，而是音乐会节目僵化的问题。现在的乐团音乐会，就是"序曲、协奏曲、交响乐"如此形式，非常死板，时间长度也很僵化。当我看展览、欣赏戏剧、听音乐，我想置身于艺术宇宙，在其中做梦，最不该有

的就是形式主义。音乐会为何只能有一种样子？为何不能有两个中场休息，或者没有中场休息？舒曼、门德尔松、肖邦等等，都有十五分钟以内的钢琴与乐团作品，为什么只因为不符合现代音乐会的制式框架就不演出了？音乐会应该有更多变化，最好每次都不一样。我就在努力尝试，希望多少能带来一点改变。

焦：在访问最后的最后，有没有什么对您非常重要，但我还没有问的问题，而您愿意将其当成结语？

查：很抱歉我得让你失望了。我很能回答问题，可是要我自己说，一时实在不知要讲什么。不过你今天给了我一个人生方向：如果我够努力，十年后我们再次见面，我或许也有资格和科拉德一样，告诉你我最喜欢的新生代钢琴家是谁。就让我期待这一天吧！

严俊杰
Chun-Chieh Yen，1983—



1983年9月29日出生于台北，严俊杰自13岁于第三届国际柴科夫斯基青少年比赛赢得第三名后，便活跃于国内外乐坛。1999年他与台湾爱乐乐团合作年度音乐会，并赢得第四届滨松钢琴学院比赛冠军，更于2004年初获圣彼得堡普罗科菲耶夫钢琴大赛季军。他曾参与霍尔斯坦音乐节（Schleswig—Holstein Musik Festival）、布索尼音乐节、布朗斯威克室内乐音乐节（Braunschweiger Kammermusikpodium）演出，皆获好评。2014年他担任陈其钢《二黄》世界首录，2015—2016年间则举办“一日三飨”系列演出，一天内以三场独奏会纪念贝多芬、肖邦与拉赫玛尼诺夫。现任教于台湾师大音乐系。

关键字：魏乐富 凯尔涅夫 涅高兹 俄国传统 技巧训练 施力方法 德国派和俄国派比较 法国学派 肖邦 艺术图像 建立诠释 乐谱版本 国外学习 技巧转变 比赛曲目规划与设计 德彪西（风格、练习曲）拉威尔 陈其钢《二黄》 亚洲音乐家之于古典音乐

访谈时间、地点：2002年1月，台北；2007年1月，台北；2018年8月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：请谈谈您学习音乐的经过。

严俊杰（以下简称“严”）：我从小就很喜欢弹琴，在音乐班长大。我最早和陈香如老师学习。她很爱唱歌，唱了许多曲子给我听，培养我对音乐的兴趣。真正开始教我钢琴技巧的是陈美富老师。她奠定我的基础，包括手指、手腕的运用以及手指的独立性。陈老师非常仔细，每个音都不放过。升上国中后，我和魏乐富老师学习。他给我非常大的冲击与很多不同的观点，让我在音乐处理与诠释思考上得到很大的启发。魏老师不只教我音乐，也常带我看美术的书，和我讨论宗教、哲学等等话题，是非常全面的老师。

焦：您和魏老师学了许多艰深作品，这是他特别要求的吗？

严：其实我是被骗的！比方说，我13岁很想弹李斯特《梅菲斯特圆舞曲》，魏老师竟然说那太难了，要我去练比较简单的—于是，他给我《伊斯拉美》，而我也就真的傻呼呼地练完。现在回想，我很感谢魏老师鼓励我在很小的时候就挑战高难度作品，我的柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》也是在13岁练成的。

焦：您赞成这样的学习方式吗？

严：因人而异。对一般人来说，的确不宜在年纪过小的时候就学技巧艰深、篇幅庞大的曲目。然而基本功若无问题，反而该趁早学这些作品，因为这是对技术掌握与手指独立性极好的训练。我12岁考国中音乐班就弹了拉威尔的《托卡塔》。那时真得一天六小时坐在琴前，从最慢的速度一页一页练。但最后收获相当可观，不只把曲子练好，技巧也更上层楼。只是大部分情形却本末倒置：小孩基本功没练好，却拼命弹大曲目，到最后手指功夫还是没练好，又永远在同样问题里打转，一辈子弹不好。

焦：后来您到汉诺威，和俄国钢琴大师、第四届柴科夫斯基大赛冠军凯尔涅夫学习。

严：那也是很大的冲击。我已经习惯魏老师那种天马行空的宽广想象与诠释空间，但凯尔涅夫给的自由度其实不多。他是伟大演奏家，非常热情开朗也很关心学生，但教学上他相当坚持俄国传统和他的老师涅高兹的理念与解释。他尊重他所学到的东西，这一点几乎无法商量。许多乐曲的解释，凯尔涅夫甚至会绝对坚持他的见解。但也就是透过这种学习，让我深入了解俄国钢琴学派的思考逻辑以及这传统背后的精神。即使我算是他蛮调皮的学生，常弹些奇思妙想和他开玩笑，但这样扎实学习一套美学与音乐思考，仍然非常重要且有益。

焦：哪些曲目是他“坚持”的？

严：几乎所有的俄国曲目他都很坚持；当然还有肖邦、李斯特……以及贝多芬！

焦：不过有些曲目似乎不是俄国派的特长，也不是涅高兹的长处，比方说您常演奏的弗雷。对于这些曲目，您和老师又会如何沟通？

严：在这些曲目上，凯尔涅夫倒是相当开明。他会参考其他派别的解释，也会用心聆听学生的演奏，就其诠释讨论是否有逻辑问题。如果我演奏弗雷，他都仔细听我的音色处理和乐句设计，但不会在诠释上表示太多意见。

焦：能不能谈谈凯尔涅夫对你技巧和演奏上的帮助？

严：他对我技巧上最大的帮助，在于音色塑造与放松身体的训练。他确实得到涅高兹运用全身力量但又必须举重若轻的真传，帮助我运用手肘、手臂，甚至全身的力量来控制声音。他对声音与音色非常注重，而音色、力道和踏瓣的运用绝对是一个系统。对于各种音色的演奏方

法，他在讲解之外也会亲自示范，让学生有更深一层的体会。

焦：凯尔涅夫并不高大，坐在钢琴前却像呼风唤雨的巨人，想必也是施力方法正确之故。

严：不只是强音，弱音的表现也很重要。俄国学派的宗旨之一，便是“超越极限”，各方面的极限。涅高兹不是说，要能弹出“强音中的强音，弱音中的弱音”才是伟大钢琴家吗？我以前不是很确定弱音的深浅度，但凯尔涅夫给我很好的训练，琢磨出我对极弱音的控制。另外，他也极注重高低音的平衡。低音要稳固扎实，高音除了清晰凝聚，更要能飘浮萦绕。我以往在琴键水平面的移动跳跃已得到相当好的训练，凯尔涅夫所增进的是垂直面的重量控制。

焦：但这超越极限的宗旨仍然是为音乐服务。

严：因为技巧不能脱离音乐而存在，音乐表现也不该受限于技巧。这才是俄国学派追求极致技巧的道理。许多人慢板快弹、快板慢弹，其实是因为技巧不足。凯尔涅夫完全不是这种人。在许多人放慢以求安全的段落，他都透过一次次练习，练到音乐该有的速度，也要求学生要为音乐奋斗，尽全力达到音乐的要求。不只是速度，俄国学派追求高超技巧，而且是全面的技巧—强弱对比、音色变化、弱音，特别是极弱音，每项都要注重，都要精益求精，因为音乐就是要求这么多！事实上，凯尔涅夫训练我最多的其实是弱音，各种层次与色泽的弱音。他可以弹得很大声，但声音都非常饱满；他无法忍受任何爆裂或粗糙的强音。许多人想到技巧，就想到快速和大声，却不注重层次、音色、音响。这完全是错误观念。

焦：您和俄国学派大师学习，但毕竟身处德国，一定也接受过很多德国老师的指导。我很好奇您如何看德国派和俄国派在音乐处理上的异同？

严：俄国学派非常重视旋律的歌唱性，不但句法要弹得宛如歌唱，音色也要是歌唱般的音色。这又可以分成几个部分讨论。俄国人有很强的音乐感，音乐更是生活中不可或缺的一部分。这完全反映在俄国音乐创作之中。比方说，拉赫玛尼诺夫的作品就根着于东正教圣歌，而大力发展钢琴打击性能的普罗科菲耶夫，作品也都充满民歌素材。另一方面，俄国人唱歌有自己的唱法，发声和语韵都有其独特性。最好的例子便是艺术歌曲。各国的艺术歌曲，表现了该语文与该民族的歌唱方式，俄国艺术歌曲的唱法就和德国艺术歌曲完全不同。这种属于俄国人的歌

唱法，也成为俄国学派的弹法。在俄国钢琴作品中，许多旋律不只要歌唱，还要弹得像俄国人唱。最后，由于俄国钢琴学派重视旋律和歌唱性，音乐处理上就特别强调和声的平衡，而且是以旋律为主的平衡。

焦：这点就和德国学派有很大不同。德国学派重视和声，巴克豪斯就是最著名的例子。听他的演奏，几乎可以明确听到和声级数行进。他的现场演奏还会在不同乐曲间弹奏和弦做转调，当成两曲的联系。

严：所以许多德国钢琴家听俄派演奏，会觉得和声“弹得不够”，但其实两派都看到同样的和声，只是看的方式不同，注重方向也不同。同一首曲子，俄派老师多半会要求学生把和声主音找出来，对照旋律的走向来表现和声，总之以旋律为主；德派老师就会强调要把和声的行进感弹出来，和声往往比旋律重要。所以学生要知道这两派观点和看法的不同，知道如何取舍。

焦：但当旋律与和声同等重要，或难以辨别何者为重时，您如何取舍？

严：这时，我认为演奏者要自己提出具说服力的诠释，而非完全奉某一学派当圣经。我想音乐家应该尽可能眼界开阔，尽可能多方思考，欣赏各家各派的逻辑。这其实是来自亚洲的好处，我们本来就不该让自己受限。除了技巧，演奏者更要发展独立思考能力，找到自己的艺术个性和表现方式。

焦：那您怎么看法国学派呢？

严：相较于德俄两派，法国钢琴学派有时显得格局受限、不够大气，但在细节修饰上却能有非常巧妙的心得，展现微观的独到魅力。像拉威尔《小奏鸣曲》第二乐章，法国派的诠释就像八音盒或机器娃娃；拉威尔喜欢精美小物，家里都是小工艺品，朋友来了就展示给他们看。这个乐章宛如上了发条的转动玩具，精致可爱，最后的渐慢还真像是发条慢慢停了。如此诠释和俄派非常不同，但表现得好就会迷人至极。我其实不太讲学派，因为现在学派已经高度融合、互补有无，只能说尽可能学习各种观点，但永远要警醒地保持思辨能力。

焦：这些年来您演奏了相当宽广的曲目，从早期巴洛克到当代作品，也包括西班牙与南美作曲家，但或许最多的还是肖邦。您怎么看您学到的肖邦传统？对俄国钢琴学派而言，“涅高兹—肖邦”有着等同“索夫罗尼茨基—斯克里亚宾”的经典地位。凯尔涅夫身为涅高兹的

闭门弟子，在俄国又录制了众多肖邦作品，想必您对他极有心得。

严：我的确极欣赏凯尔涅夫的肖邦，他的肖邦《第二钢琴协奏曲》简直是梦幻演奏！他对肖邦钻研极深，也有许多独创的音色和句法设计，能弹出与众不同的见解和效果。例如第三号《诙谐曲》中段，他就要我弹出如同“试管中化学作用的微妙变化”。他的肖邦很注重音乐细节，大结构之外又有许多小迷人之处。但回到诠释方法，无论是涅高兹的书，或是凯尔涅夫的教学，他们都强调“艺术图像”的概念。所谓“艺术图像”，是从要演奏的作品中，先看到或感受到某种形象，心里听到这个形象所透露出的独特声音，最后用乐器实践。

焦：有些音乐家则是喜欢为作品编故事，您的看法呢？

严：我倒不一定会这样做。毕竟许多音乐是纯粹的抽象之美，编故事反而降低了格调。对于我演奏的作品，我的诠释仍是从乐曲本身出发。我会花极大心力收集资料，研究作曲家的风格和相关作品，分析时代的变迁与演奏派别。像舒曼的《狂欢节》，许多人弹得非常吵闹，诠释很表面，但它其实不好解释，很多话都是意在言外。舒曼就说，“《大卫同盟舞曲》各曲是人的面孔，《狂欢节》的各曲却是面具。”“面孔”与“面具”的差别，就构成我的诠释重心。此外，我也阅读影响舒曼的文学作品，如让·保罗和霍夫曼等人的著作，感受当时的艺术环境与影响舒曼的美学。诠释思考不是在键盘上的空想，而是多方涉猎后的触类旁通。像是布伦德尔和内田光子的演奏，总是散发智慧之光。我和他们的见解和演奏风格并不相同，却非常喜爱如此充满智慧的演奏。

焦：很多人想到德国，就想到理性与分析，这对您的音乐是否也有影响？除了各家解释与学派传统，您如何学习一部新作品？

严：理性与分析很重要，但就音乐诠释来说，分析是在学习过程中不自觉地完成，直觉也扮演很重要的角色。毕竟诠释必须令人信服，但如果失去自己，连自己都取信不了，又怎能令人信服？因此诠释并不能用理性来涵盖，必须是全面性的整合，也必然包括个人在音乐上的直觉与情感冲击。我学新作品会希望能直接和乐谱沟通，借由作曲家的指示来建立诠释，所以尽可能避免听同曲的各种版本。也因此，乐谱版本对我非常重要。像我学肖邦《B大调夜曲》（Op. 62-1），一开始用帕德雷夫斯基版，但学到一半波兰国家版出了，而这两个版本的差别实在巨大，导向极不同的乐句设计，完全改变了我对这首夜曲的想法。所以演奏者的音乐直觉和音乐能力都很重要，必须能直接由作品建立想法，也

必须小心选择版本。

焦：除了不一样的生活环境，到德国学习对您有怎么样的意义？

严：某种程度上是追本溯源的过程。欧洲毕竟是古典音乐的发源地，而诠释音乐不是把曲子弹得有样子就行，必须深入音乐背后的文化。光是演奏西方音乐但不能深入西方美学，音乐终究是空的。若要掌握这种文化氛围，就必须从生活、语言等各方面学习。举例而言，西方人和东方人的情绪反应就不同，惊吓、欢笑的表现都不一样。反映于音乐，也会有不同表现，生活体验自然非常重要。对欧洲语言的熟悉，也必然有助于对音乐的认识。我刚到德国时语言不通，大小事都得自己来，非常辛苦。不过语言没问题后，就能学到很多东西，我还学了法文与俄文。德文、法文、俄文的文法结构不同，所表现出的思绪与文学型态也不同，这些都会影响到音乐。更何况各种语言中都有无法翻译的字，但那些字往往就是文化的核心，像中文的“孝道”“缘分”、波兰文的“żal”，都是很好的例子。我想，文化的熏陶是到欧洲学习最重要的收获。

焦：您后来到美国柯本音乐学院（Colburn Music Academy）和佩里（John Perry，1943—）学习，这又是怎样的经验？

严：在音乐表现上，不同于德国较内敛、深沉的诠释，美国有其爽朗直接，但也有智性思考，这自然带来艺术上的文化冲击。就演奏而言，带给我最大冲击的，其实是乐器。在德国我们用汉堡施坦威，琴键比较轻，很容易就可以弹得很大声。然而在美国大家用纽约施坦威，键盘重很多。柯本又是新成立的学校，用的都是新琴，琴键又更重，我必须用另一种方法才能弹出我想要的音量，因此也重新思考施力方式。在思考过程中，我刚好参与了“20X10国际肖邦音乐节”，演奏了肖邦二十七首《练习曲》，也在2012年德彪西钢琴音乐节（Debussy Touch）中演奏了德彪西《练习曲》第二册。借由准备这些作品，我审视所有基本技巧，从练习中慢慢整合出有系统的身体控制方法。因此我现在的演奏技巧，又和在德国求学时大不相同了。

焦：您这几年来担任教职，我想这样的技巧转变历程，应该也是您的教学重心之一。

严：的确，我发展了一套方法，教导学生这样的技巧系统。但我也发现，多数学生没有好的基本功，不只手腕、手肘的位置与使用不正确，第一指节的训练尤其不足。演奏钢琴虽然要用整个身体的力量，但

和键盘直接接触的，毕竟是第一指节。如果没有锻炼出坚实的指力与敏锐度，就算能把身体能量运送到指尖，也没办法做到细节控制。但古典音乐要的就是细节！

焦：但学生能够分辨出差异吗？

严：这是另一个严重，或许也是最根本的问题。学生无法分出差异，不能真实听到自己弹出来的声音，也就无法跳脱僵局。这包括踏瓣起落时点不精确，耳、手、脚没有好的联结，甚至整个身体都打不开。我近年来忙于策划举办国际钢琴大师班，就是希望学生能多方比较，从上课、聆赏音乐会、观察同侪演奏中，磨砺自己的感官，知道自己不足之处。很多学生只练琴，平常不去音乐会，也不听经典录音，在YouTube上随便点开一个演奏就当成模板。如果耳朵不敏锐，也不想要敏锐，那真的不可能把钢琴弹好。

焦：对年轻音乐家而言，比赛几乎无法避免。我很好奇您对比赛的意见？

严：比赛其实是很好的活动，可以激发参赛者的潜力，也算良性竞争。不过，它总给人“鲤鱼跃龙门”的感觉，却不一定能反映真实结果。我觉得音乐家自己的态度比较重要。许多选手一味讨好观众和评审，到头来或许能赢比赛，却无从建立艺术风格。为了争夺名次而扭曲自己，磨灭自身的艺术个性，最后必然得不偿失。

焦：比赛对演奏艺术已造成很大的伤害。现在太多人在比赛中只是一味表现快速和大声，好像非把钢琴给砸烂不可，但那和音乐一点关系都没有。

严：这就是我说的，钢琴家在讨好评审和听众，而这两者的水平都在下降。一些评审在比赛时并不专心，当场打瞌睡也时有所闻。在大家技巧都有一定水平的情况下，许多人便以夸张演奏来吸引评审注意。毕竟，就算你极弱音弹得再好，有时评审在不经意下还是会被拼命砸琴的演奏吸引。钢琴家还是要认清自己的角色—我们要表现艺术，而不是表演吞剑或跳火圈。不能为了吸引多一些听众，就把钢琴演奏变成娱乐。

焦：您如何选择自己的曲目？如何透过曲目来表现自己的艺术个性？

严：我的曲目以当时和我最有共鸣的作品为主。毕竟作品要先能感动我，我才有可能感动听众。另外，听众交流也是我的考量。即使是同

一季的演出，我在巴黎、台北、汉诺威所排的曲目，都会有所调整。这调整并不是去迎合各地听众的喜好，而是我让曲目设计反映我对那个城市的想法与感受。我一样会在巴黎弹巴赫，在汉诺威弹弗雷，但节目设计组合会有不同。当然，我也不会避开在法国弹法国曲目或在俄国弹俄国曲目，因为这是非常大的挑战，就像要在英国演莎士比亚一样，可以督促我精益求精。

焦：您如何增加新曲目？

严：我觉得当音乐家必须平衡学习，各时代与作曲家都该涉猎，因此我每隔一段时间就会检查一下自己的曲目，看看有哪些作曲家被忽略了，我就会花时间特别研究。比方说我以前不怎么弹拉赫玛尼诺夫，总觉得他的音乐太过浪漫，浪漫到不真实。但这几年我重新研究，才发现他的深刻。拉威尔则正好相反。除了《镜》，我已经学完他所有重要的钢琴独奏作品。我一直很喜爱拉威尔，他也常在我心。我在美国优胜美地国家公园，见到惊人的壮丽瀑布，阳光照耀水气氤氲，每走一步就看到不同的彩虹光影，自然却又梦幻，我就立刻想到拉威尔的《水戏》。希望有一天我能把他所有钢琴作品都纳入曲目，建立对拉威尔的完整诠释。

焦：那么您怎么看德彪西呢？

严：德彪西比拉威尔年长，音乐却比较前卫，也比较抓不到。我到后来才慢慢深入了解，他是那么全方面、多样性的作曲家。从肖邦、瓦格纳的音乐开始，他一路钻研，最后走出完全属于自己的路。

焦：拉威尔和德彪西虽然有时会用相同的和弦，写作方式却相当不同，您怎么比较这二人？

严：因为这两人个性完全不一样。同样以巴洛克舞曲组曲形式写作，德彪西《为钢琴而作》组曲和拉威尔《库普兰之墓》，就是截然不同的世界。《为钢琴而作》的《前奏曲》写得非常大气，我觉得那个音型是从巴赫《前奏曲与赋格》第一册的《降B大调前奏曲》来的，但转化出完全新颖的音响，既是他个人的突破，也是钢琴音乐的突破。《库普兰之墓》虽然也有很新奇的声音，但始终维持在优雅的古典造型里。德彪西的钢琴作品几乎都可看到管弦乐的影子，拉威尔则让我感觉，他是以管弦配器的想法来精雕细琢钢琴曲，和声层次编排极为清晰。就情感而言，拉威尔虽然亲自跑到前线，《库普兰之墓》也是为了悼念过去美好时代与亡友而写，但情感仍然有所节制。反倒是没有上战场的德彪

西，写下的《英雄摇篮曲》（*Berceuse héroïque*）满溢难以言喻的悲伤。前者像是古雅青花瓷，后者却是墓地游访。

焦：您刚刚提到德彪西《练习曲》第二册，您的演奏不仅分析精细，更可贵的是情感表现深刻，没有将其当成冰冷的技巧练习。

严：这真是德彪西以一生作曲功力和艺术修为写出来的经典，可以用很简单的动机就谱出各种不同的世界，每曲动机运用又非常丰富。我也演奏了《为复合琶音而作》（*Pour les arpèges composés*）的前身《补遗练习曲》（*Étude Retrouvée*）。《补遗练习曲》以一种元素写成，已经写得非常优美，是首好作品。可到了真正出版的《为复合琶音而作》，居然能用非常多样的素材，高度浓缩整合后组织成一曲，手法实在令人赞叹。做为最后的创作之一，我觉得德彪西的《练习曲》不只是练习，更有非常真诚、发自内心的感怀，和同时期创作的《英雄摇篮曲》一样，都是“一战”中的心灵映照：当你听过《英雄摇篮曲》，再去听《为对峙音响而作》（*Pour Les Sonorités Opposées*），我想你会听到非常相近的钟声与号角，作曲家都在感怀故人。当然就技巧而言，这也真是非常困难的作品，《为和弦而作》（*Pour Les Accords*）根本是在整人！

焦：除了拉威尔，还有没有和您特别亲近的作曲家？

严：普罗科菲耶夫一向都很适合我，我也和他很亲近。虽然他很有知识，作曲技法也很高超，但他的音乐仍然诉诸直觉，下笔常常浑然天成。如果个性能和普罗科菲耶夫共鸣，那演奏他的作品就不会太困难，我也期许自己能把普罗科菲耶夫弹出一家之言。我小时候不是很喜欢贝多芬。以前和魏老师学习时，他希望我把贝多芬钢琴奏鸣曲练完，所以每周都得学一个乐章，但我不觉得能把他表现好。然而最近这几年，我愈来愈发觉，贝多芬能说我想表达的情感与思想，我和他的音乐愈来愈亲近。我喜爱肖邦，但他的音乐太高贵又太深刻，表现起来又必须纯粹而真诚。这需要时间来磨炼。

焦：现在音乐会曲目太过老套，几乎都是某几首在重复。我非常希望年轻音乐家能勇于挑战被忽视的精彩作品。

严：其实这也是我想努力的方向。我一直希望能演奏非热门作曲家的经典创作，比方说梅特纳的《夜风奏鸣曲》，或是现在音乐会少人演奏的作品，诸如亨德尔、拉莫、库普兰等人的键盘作品。大家弹斯卡拉蒂，却对这些精彩作品置若罔闻，实在很奇怪。不过，我还是强调，我

的曲目选择仍以我的艺术感受和音乐学习为主。之前很多年轻钢琴家突然一窝蜂地弹起阿尔坎（Charles-Valentin Alkan，1813—1888），却对他的时代、当时钢琴技法的发展，以及他个人独特的音乐观缺乏认识。我不觉得这样就真能推广他的作品。果然热潮一退，现在又没人演奏了。莫名其妙地推崇，其实也是一种毁谤。我希望每一步都走得踏实，认真并诚实地钻研，而非跟风随众。

焦：说到冷门创作，您和张艾嘉合作了李斯特写给朗诵与钢琴的《蕾诺儿》（中文翻译版），可否说说这个有趣的合作经验？

严：《蕾诺儿》是德国诗人比尔格（Gottfried August Bürger，1747—1794）的叙事诗。德文诗歌非常讲究节奏，处理各种轻重扬抑格，朗诵的时候也必须表现出来。然而译成中文之后，由于节奏型态改变，韵味也就不同，文本从诗歌变成戏剧。张姐是非常了不起的声音表演家，音色与表情变化都很大，也就更往戏剧方向表现。我把我们的合作看成中西结合，而不是纯粹的古典音乐作品诠释，也很高兴能激发出不一样的火花。

焦：您也和吕绍嘉与国家交响乐团（NSO），在陈其钢的监督下，录制了他的《二黄》。录音过程中，陈老师给了什么样的意见？

严：这是很特别的录音经验，过程非常顺利，录了两次与片段，两个小时不到就录完了。《二黄》是非常讲求意境和氛围的作品，尤其是慢的地方。陈老师说一开始的钢琴独奏，要很静很静，音色非常纯净，宛如唱歌没有子音，要练到按键时没有木头的声音才行—可能就是德彪西说的，没有琴槌的声音。《二黄》还是有颇具技巧性的段落，但最难的，还是这种类似禅的意境。不过陈老师是蛮尊重演奏家的作曲家，除了关键乐段，并没有事事要求，演奏者还是有很多的自由空间。

焦：您在台湾出生长大，在德国与美国受教育，又接受俄国学派的训练，在亚洲音乐家逐渐成为古典音乐支柱的今日，您怎么看这样的变化？亚洲音乐家能为古典音乐贡献什么？

严：不只是音乐家，现在连很多欧洲的音乐经纪公司，都是由亚洲人主导，从音乐学院到市场都渐渐成为亚洲人的天下。就像俄国人有其音乐表现，亚洲人也有自己的歌唱方法、语言韵味和民族性，这都会反映在音乐里，成为我们的资产。德国人弹德国作品固然有优势，但也可能沉浸在自身传统而难以创新，或是因此而有盲点。反观亚洲钢琴家，我们一样努力学习德国音乐，希望能表现出正统的德国精神，但我们也

能够以相对客观的立场，既在德国传统中看到新观点与想法，也表现出自己的文化。这种多样性，其实正为古典音乐的诠释与创作注入活水，让音乐文化更为丰富。

焦：您会特别去表现自己的文化背景于音乐诠释之中吗？

严：我想艺术表现都必须自然、不能刻意，我不会刻意拿亚洲文化去比附解释西方作品。但是许多西方作品其实也有东方文化的影响。比如说许多法国作品就深受亚洲音乐与艺术影响，不少俄国作品也有中国北方民族的音乐风格与民歌元素。亚洲钢琴家来演奏，或许能够更直接，甚至本能地表现出这些音乐风格，这反而是我们的强项了。进一步看，每位音乐家都有自己的性格，每个人都不一样，不能说亚洲钢琴家就会弹出类似的音乐表现。我倾向把道家思想中的清静无为表现在我的音乐，但那是我的个性，许多亚洲钢琴家弹琴可是相当凶猛的。

焦：身为古典音乐演奏家，您对自己有何期待？

严：音乐家不该孤芳自赏，必须用心和听众沟通，只是也不能本末倒置。音乐家要以音乐和听众交流，为艺术而沟通，而不是为了名利与票房而沟通。如果音乐家不追求艺术而追求名利，古典音乐只会更式微。

焦：在访问的结尾，您有没有特别想说的话？

严：可能有点老套，不过我真的相当感谢我的父母和曾经指导我的师长。我拥有开明且开朗的父母，他们给我自然的习乐环境与和乐的家庭。我非常感谢他们为我所付出的一切。台湾对我非常重要，我非常感谢台湾乐友对我的支持。每场演出都有那么多听众来鼓励我，还有人不辞辛苦地奔波，听完我同一曲目的数场演奏，我真的非常感动。期待在音乐会中见到大家，在音乐里默默地交心。

伽佛利佑克
Alexander Gavrylyuk, 1984—



1984年8月19日生于乌克兰的哈尔科夫，伽佛利佑克7岁开始学习钢琴，9岁首度登台。1999年他在基辅举行的第三届霍洛维兹国际钢琴大赛获得首奖，隔年参加滨松国际钢琴大赛亦获首奖，2005年更赢得鲁宾斯坦大赛冠军与最佳协奏曲演奏奖，从此活跃于国际乐坛。伽佛利佑克具有罕见的卓越技巧，25岁即和阿什肯纳齐与悉尼交响录制普罗科菲耶夫钢琴协奏曲全集，也常于两晚音乐会演奏拉赫玛尼诺夫钢琴与管弦乐团作品全集，近年在音色与音乐表现上更见丰厚成熟，是欧洲青壮世代中最具感染力的钢琴家之一。

关键字：自由 车祸 技巧发展 演奏观念转变 德国/德文与德国作曲家 勃拉姆斯《帕格尼尼主题变奏曲》 舒曼 肖邦 鲁宾斯坦 普罗科菲耶夫钢琴协奏曲 拉赫玛尼诺夫（钢琴和乐团合奏作品、《第二钢琴奏鸣曲》）维也纳古典风格 霍洛维兹（演奏、改编乐曲、技巧）无我

访谈时间、地点：2017年10月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：可否谈谈您接触音乐的过程？

伽佛利佑克（以下简称“伽”）：我父母演奏手风琴，有时也指挥。我祖父母也很爱音乐，因此家里总是充满音乐，包括大量古典音乐。从我有记忆以来，我就被音乐环绕。我7岁开始学钢琴，妈妈总陪我练，我也加入合唱团。我学得非常快，也爱演奏，就这样走上音乐之路。

焦：您13岁搬到悉尼继续学习。从乌克兰到澳洲大都会，应该是很不一样的经验。

伽：何止不一样，根本像是搬到火星，哈哈。我在澳洲住了快九年。这是非常有挑战性的一段时光，对我的艺术思考、技巧发展与人格发展皆然，我必须做很多个人决定。若要说澳洲生活对我最重要的影响，应该是对自由的了解。之前在乌克兰，我已经知道什么是自由，但澳洲给我全新的概念。这个社会给予表达与思想的自由，美丽的自然环境也给予的心灵和身体的自由感。澳洲是移民社会，观念相当开放，让我知道很多自我设限完全不必要。当然，对我非常重要的，还有我在澳洲遇到未来的妻子—现在我们有两个可爱的女儿，这真是我幸福的泉源。

焦：您的人生还有一项足称转折点的重大事件。

伽：我想你指的是2002年的那场车祸吧。的确，能从这么可怕的意

外中康复，在头骨都凹陷了的情况下还没有影响到演奏能力，实在是奇迹。当我从昏迷中苏醒，我完全不记得发生了什么，觉得能醒过来就代表没事。反而是看到身旁的人总是非常紧张、眉目纠结，我才知道要担心。因此，虽然嘴里插了一堆管子，我还是努力逗笑大家，希望我们都能乐观。这个意外加深了我对自己演奏能力的感恩、我对音乐的爱，也改变我对人生的了解与态度。遇到问题，你可以看作“困难”或“机会”，而我现在都往积极、正向的那一面去想。毕竟从鬼门关回来后，相较之下，很多事真的没什么大不了。

焦：您这十几年来，几乎每一年半就到台湾演奏，本地乐迷对您非常熟悉，也和您一起成长。您有非常卓越的演奏技巧，但就我的观察，这些年来可有不少变化，可否谈谈您的技巧发展？

伽：我确实经历了很多阶段的改变。现在影响我最大的，倒不是身体如何运用，而是心理、精神上的概念改变。技巧有很多种，也有很多面向，也有人说根本没有技巧这种东西，端看你的定义。我早期用的方法与所受的教育，来自俄国学派，而且源自著名的涅高兹和伊贡诺夫等派别。这也是多数俄国钢琴家用的方法。我小时候学了很多很难的作品，像是11岁就练了李斯特《塔兰泰拉》。这和练习无关，而是把自己逼出舒适区。为了要实现音乐，我的技巧也必须跟上，最后果然也快速成长。现在我不需要继续练更多困难作品，练习重心放在如何保持技巧，我也花更多时间于创造心智和手、身体的联结。过去我手受过一些伤，这肇因于姿势不正确而我却不自知……

焦：这大概是什么时候的事？我听您的演奏，从来都不觉得有技巧问题啊？

伽：这发生在我参加鲁宾斯坦大赛（2005年）之前。我那时过度演奏勃拉姆斯《帕格尼尼主题变奏曲》，加上身体姿势不正确，导致些许问题。虽然演奏外观没有什么不对，但我知道这非常危险，因为作品很难，很可能造成难以恢复的伤害。一年后，我开始思考如何改变技巧。我以前的演奏主要运用肩膀到手这一部分，现在我更运用整个身体，力量主要来自背部的底端。借由平均分配力道，让更大的肌肉承担演奏压力，身体就不容易受伤。但更关键的是心态：如果不和音乐斗争、非要拼个你死我活，而能消解自我、为音乐服务；如果能让音乐带着自己走，而非想要“征服”作品，那么身体自然会往这个方向调适。斗争带来紧张与僵硬，音乐和身体皆是。让音乐自然发生，不只演奏会更好，音乐也会更好。这是很长时间的摸索，我也参考了斯坦尼斯拉夫斯基

（Konstantin Stasnislavski，1863—1938）的演技方法，将其用到钢琴演奏。总之，要尽可能“无我”，放下我执。

焦：综合您以上所言，我现在终于可以非常诚实地告诉您我的想法：您刚来台湾的时候，我相当喜欢，后来却感到疑惑，觉得演奏总是放纵技巧但无法收敛。然而大概从四五年前开始，您的演奏又提升到新的境界，像是画家开发出不同技巧，用灿烂夺目的大色块、大笔触做画，成为独具风格的艺术。

伽：感谢你的诚实。这些年来的改变，过程很自然，但也有我的努力。小时候我被教导“演奏要让人惊艳”，而且被不断教导要这样做。但“让人惊艳”只是音乐表现的一部分，甚至不见得是最好的方式。现在，这些束缚我的观念都消失了。这和我的个人生活也有关。当我第一个女儿出生，在那一刻，我的世界观就为之改变。以前觉得艺术家就是要以自己为中心，现在我完全以孩子为中心，我的演奏也就变得不自我，从展示技巧成就转向自然呈现音乐。追求“无我”，并不意味演奏将失去特色。如果能和音乐合为一体，我个人的存在、个性、记忆、观点，也会自然而然展现于演奏之中，不假外物。这也不是要压制技巧表现。比方说普罗科菲耶夫《第七钢琴奏鸣曲》第三乐章，那是非常有剧场效果的音乐，就该在避免品味俗滥的前提下放手一搏，不能弹成学究式的规矩演奏。总而言之，和以前比，我现在更能享受音乐与人生。

焦：这十年多来您移居欧洲，住过莫斯科、阿姆斯特丹和柏林，这想必也带来音乐上的启发。

伽：虽然我生在乌克兰，但我对俄国音乐与文化很有联结，那是我文化的根。我在澳洲也和当地俄裔社群相熟，在莫斯科居住则加深了我对俄国文化的理解，也得以认识许多俄国学派名家。但我过去十年住在西欧，尤其在柏林住了八年，这让我对德国作曲家有了相当不同的看法。借由熟悉德文、认识历史悠久的德国家族、观察德国人的表现方式与行为模式，真的让我更理解德国音乐。比方说，一旦你熟悉德文的分离动词和语句构造，就会知道那无所不在、深植于语言里的结构感与逻辑性。勃拉姆斯是非常有文化的人，也有深得像海的庞大热情，而一切都有规矩，都在控制之中。整体而言，德国作曲家无论写出何其汹涌深邃的情感，背后都有结构与逻辑。比方说勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》，如果我没有住在柏林，很可能就会以演奏俄国音乐的方式来理解。它有激烈深刻的热情，但表现方式和俄国音乐就是不同，虽有相似之处但不能一概而论，否则风格就是不对。反观拉赫玛尼诺夫，情感常

常没有控制，表现是为了表现而存在。这不是说拉赫玛尼诺夫不好，而是说这两者有不一样的写作策略，必须按照各自的理路去表现。

焦：对于勃拉姆斯《帕格尼尼主题变奏曲》这样的“战马”曲目呢？您现在会怎么演奏？

伽：我得有点惭愧地承认，和它相处愈久，就愈觉得这是很深刻的音乐，实在应该弹得稍慢一点，带出音乐的美，展现它丰富的层次、多声部与对话。无论演奏速度快慢，它所蕴藏的澎湃情感都不会消失，但若要完整呈现结构美感，就不能过快。勃拉姆斯毕竟是音乐建筑大师，此曲能从第一个音看到最后一个音，变奏彼此紧紧联系、都有关系。它技巧实在困难，练它是很大的投资，但练成了也就能充分扩展技巧，非常实用。

焦：就情感控制这一项，您怎么看舒曼的作品？

伽：舒曼很有趣，不能说没有控制，只是很多时候的确写在边缘上。对我而言，他的音乐是在折磨中看到美丽，就像生产带来的喜悦与痛苦。他的表达仍有结构，建筑在稳固的基础之上，装饰也和整体相关。对了，由于我内人来自波兰，柏林也有很大的波兰社群，我们结识了许多波兰人或波兰裔朋友。我在聚会伴奏波兰圣诞颂歌，观察他们说话，这使我知道波兰人如何沟通、思考、表现自己，也让我更接近肖邦。这些日常生活点点滴滴的累积，最后都化为对肖邦音乐的脉搏和心跳的理解。道理就在那边，只要浸淫够久，就会自然显露。

焦：以此而言，您听波兰钢琴家的演奏，是否也更有体会？

伽：正是！我比以前更爱鲁宾斯坦的演奏，尤其是他的肖邦。我更能感受其演奏的脉动、音与音之间的诗意与空间，还有贵族风范和民族自豪。我在柏林的波兰友人中就有贵族后裔。他们的确展现某种不同的气质，和鲁宾斯坦的演奏呼应。霍夫曼的演奏也是如此，那么自由与诗意，宛如意大利歌剧的歌唱式句法，难怪他是拉赫玛尼诺夫最欣赏的钢琴家。

焦：您25岁的时候，就和阿什肯纳齐与悉尼交响乐团录制了普罗科菲耶夫钢琴协奏曲全集，真是相当惊人的成就。可否请您先谈谈至今仍然很少演奏的第五号？

伽：我非常、非常欣赏第五号。这是被严重低估，也没有被充分了解的伟大创作。很多人以为这是新古典风格，带着滑稽古怪的好玩作

品。不，它的确古怪，但更是特别。它写于1932年：那年苏联发生毁灭性的饥荒，好几百万人饿死，我的家乡乌克兰尤其悲惨。根据资料，许多家庭甚至得牺牲最小的孩子才能活命。普罗科菲耶夫对此并非无动于衷。他把这无法想象的惨事、不能喊出来的哭嚎、绝望的憎笑与沉默的苦痛，全写进这首协奏曲。里面有些段落，我完全能听到他对这荒谬体制的控诉以及内心极其深沉的悲伤，总让我脊背发冷。普罗科菲耶夫是不会低头的艺术家，音乐里始终有傲骨精神和黑色幽默，到晚年依然如此。我觉得在他的音乐里，所有的古怪讽刺，背后都是极深的情感，抒情、高贵、充满决心，也有精密的控管与节制。不见得是为美而写，而是为“不放弃追求美的希望”而写。

焦：现在除了左手钢琴家，大概只有演奏全集，才会演奏写给左手的第四号。这也非常可惜。

伽：更何况它非常难，难到令人却步！你真的要有很好的技巧才能掌握它。对我而言，它是“非常有章法的混乱”。很内向，也充满苦痛和讽刺，但也有美。第二乐章像是从他芭蕾舞中出来的最美手笔。我一开始不知道普罗科菲耶夫为何这样写，但慢慢体会还是能理解。如果能认真呈现它的独特造型，音乐也会愈发精彩。

焦：第二号和第三号大概是您从小弹到大的作品了。

伽：的确。第三号是带着电流与火花的音乐，但背后有忧伤的神思，像是铜板的两面。一边是机智、极端、讽刺，一边是真诚、忧伤、灿烂烟火下的生活真实。第二号则像拉赫玛尼诺夫，感情深刻丰富，或许是我最喜欢的普罗科菲耶夫协奏曲。

焦：说到拉赫玛尼诺夫，您这几年开始在连续两场音乐会中，呈现他所有为钢琴和管弦乐团的合奏作品。当初怎么想要进行如此壮举？

伽：我自己没有这样的雄心壮志。这得感谢指挥大师雅尔维的邀请。我很高兴能有这个机会和他学习，而我们的合作也证明并实现了我长久以来对这些作品的观点：拉赫玛尼诺夫是伟大钢琴家，也是伟大作曲家。在这些作品中，钢琴非常重要，但乐团同等重要，绝对不是伴奏。如果乐团只当伴奏，效果绝对不会好；钢琴若想和乐团拼命、互相搏斗，效果也会很差。唯有双方合作，齐心为音乐服务，才会有好成果。我和雅尔维排练的时候，他没有要求乐团非得照某种方式演奏，甚至也没细修，而要团员以他们天赋的音乐性自发表现，就像室内乐。我们排练的时候很中规中矩，正式演出就很有化学作用，那真是令人满足

的艺术体验！这些作品绝非钢琴家的个人秀，而是许多演奏家在不断对话交流中，共同创出精彩的非凡音乐。

焦：《第一钢琴协奏曲》是拉赫玛尼诺夫的作品1，也是您第一首学的拉赫玛尼诺夫协奏曲吗？

伽：没错。我12岁就学它，那也是我第一次和乐团合奏。即使我们现在演奏的版本是1917年的修订版，而非1891年的原版，我们还是能感受到洋溢其中的青春、梦想与能量，整体而言非常喜悦而灿烂，虽然也有些许忧伤与悲剧性素材。我觉得这是以格里格钢琴协奏曲为模板写出来的作品，但原创性还是很高，一听就知道是拉赫玛尼诺夫。

焦：对于鼎鼎大名的第二号，您有什么感想？

伽：或许就是因为它太出名，我一直都没学，直到赢得鲁宾斯坦大赛后有邀演才学，还得在几周内学好，在莫斯科演奏！但也因此，我对它从未失去新鲜感。它的开头真的忠实反映作曲家的心境：那是从三年不能作曲的心理困境中释放，音乐自寂静里化身成钟声出现，带来极其震撼的力量。那音乐充满了忧伤和爱，又绝望又美丽，最后则是重生。难怪它那么著名，因为音乐完全由内心宣泄而出，是毫无隐藏的告白。只要是人，听了应该都会有共鸣。这也是我说的，演奏它必须是团队合作，否则第三乐章结尾不会得到升华，作曲家也没有让钢琴成为唯一主角。

焦：即使对您这样的技巧高手，要演奏第三号，仍然不容易吧？

伽：就技巧而言，它真的最具挑战性，被霍洛维兹弹了之后更令人望而生畏，展现了拉赫玛尼诺夫身为伟大钢琴家的身手。然而，想到它于1909年在纽约首演，我就觉得作曲家用它向新世界介绍自己的祖国。第一乐章第一主题的素材和东正教圣歌极为相似，神圣庄严又高贵美丽，绵延不绝地将广袤的俄罗斯大地展现在听众面前。既有俄国环境，也有作曲家的内心世界，透过主题在不同乐章反复出现，拉赫玛尼诺夫将其交织成宏大的叙事史诗。此曲也有他对时事的感怀：第一乐章的长大版华彩乐段，真像是世界终结，至少是他所熟知的世界的结束，预见帝俄即将崩毁。但对俄罗斯本身，他仍然充满希望，乐曲才有那样冲破障碍的辉煌结尾。

焦：您常有机会演奏第四号吗？

伽：很可惜，也是很少。它可说是拉赫玛尼诺夫的“美国协奏曲”，

受爵士乐影响很深，也有很难的节奏。它的想法很丰富，有好玩的一面，也有对这个世界和自己的失望，笔法相当复杂，钢琴和乐团紧密交织，要演奏好并不容易。拉赫玛尼诺夫对它的结构始终不满意，到1941年还做修改，但我想他不见得就达到他想要的。倒是阿什肯纳齐告诉我，他比较喜爱原始版本，觉得那更“真实”。我对此则不置可否。

焦：我想我可以理解他的意思。修订版写得更简洁明晰，素材运用更经济，但原始版的乐念比较黑暗，仿佛吐露了内心最深处的秘密。或许正是如此，作曲家觉得说得太多了，才又修成现在的样子。那《帕格尼尼主题狂想曲》呢？

伽：这是极为聪明、幽默、真诚、感人的作品，只能用天才之作来形容。不只机智，它还有一种自在感，不像之前作品总在寻找解决。著名的第十八变奏，大概是其中最具原创性的变奏—我只能再次赞叹，这真是天才之作！

焦：在演奏这五首作品数年之后，可否谈谈您的总心得？

伽：想到演奏或录制这五首，大家的第一印象，能觉得这是钢琴家“展现火力”的舞台。但我要强调，这五首刚好呈现了不同时期的拉赫玛尼诺夫，也有相当不一样的性格，作曲家的人生可说浓缩于此。演奏它们需要技巧，更需要超越技巧，展现音乐的卓越质量与深刻想法。也因为它们横跨拉赫玛尼诺夫的不同阶段，要掌握好它们，就必须全面认识他的作品，包括管弦乐、歌曲、合唱、歌剧和室内乐。这是无止境的学习。

焦：关于拉赫玛尼诺夫，最后想请教您对他《第二钢琴奏鸣曲》的看法。这是现在最热门的比赛曲，您16岁在滨松大赛就有精彩演奏。如今快二十年过去，您又如何演奏它？

伽：以前我从自己出发，它是表现我内在的工具；现在我旨在呈现拉赫玛尼诺夫，努力挖掘它背后的想法。这样说好像很老套，却是我的真心话。贯穿此曲的，是第一乐章第二主题。这个抒情旋律代表信念、无条件的爱与希望。它所召唤的是旧世界的美好与尊严、拉赫玛尼诺夫熟悉的贵族世家，以及之后彻底消失的俄罗斯。这和《第三钢琴协奏曲》很像，可以听到最深处、最内在的拉赫玛尼诺夫。他外在不多言，内在则深刻有智慧，敏感有灵性。第二乐章像祈祷，剥除所有不必要的外在，只剩最核心的情感。如果要我形容俄国魂，那就是这个乐章了。

焦：接下来的问题希望您不要觉得冒犯：从您第二次到台湾，到您最近演奏的莫扎特钢琴协奏曲，我发现您对维也纳古典作品感到相当自在，也有很好的品味。然而长久以来，俄国音乐家总被认为不见得能表现好莫扎特。您对此有何看法？

伽：以我的立场来说，当我有了孩子，我就更接近莫扎特。那是纯粹简单的喜悦与忧伤，就像我们看到孩子的笑容、看到花朵绽放、看到相爱的人彼此凝视的目光，就是这么纯粹简单。很多人以为演奏莫扎特所需的技巧很简单，事实正好相反；它比演奏多数浪漫派音乐都还要困难，因为你完全暴露在听众面前，手指、心灵、头脑，全都无法躲藏。很多时候在家练莫扎特一切良好，到了音乐厅排练就处处是问题，因为他的音乐容不得一丝胆怯紧张，必须练到完美无瑕，才能表达自由，而莫扎特又最需要自由。演奏拉赫玛尼诺夫，你若怯场，还能躲在音乐里，莫扎特就完全不行。基本上，我不认为过于浪漫的演奏风格适合莫扎特，但许多我们熟知的俄国学派名家，只是以不同方式看待相同的美，多数仍在风格之内，并未逾越。当然也有像霍洛维兹这样的例外。他的莫扎特很不平常，可说是霍洛维兹多于莫扎特，但这样的不平常，本身就成为一种艺术。我不认为音乐只有某几种表现方式。即使霍洛维兹的莫扎特打破很多常规，却美得惊人、令人信服，我们也该欣赏这样的独特艺术。

焦：您常演奏霍洛维兹的改编曲，不只在安可曲演奏，还放到正式节目中。这是因为您是霍洛维兹比赛冠军吗？

伽：这和比赛无关，只和霍洛维兹有关。对于他留下如此精彩丰富的演奏遗产，我实在充满感恩。他的演奏影响我很大，教我很多东西，尤其是自由。演奏这些改编曲，是我向这位伟大前辈致敬的方式。

焦：霍洛维兹不少改编，是加工李斯特的作品，比方说李斯特改编的圣—桑《骷髅之舞》（Danse Macabre），以及李斯特自己的第二号匈牙利狂想曲和第十五号匈牙利狂想曲《拉科齐进行曲》（Rákóczi March）；后者中段不只是改编，根本是重写。您怎么比较这些作品？

伽：霍洛维兹的改编，多数在原作上加了幽默好玩的面向，好像在菜肴中用了很多辣椒与香料。同样可以追溯到李斯特改编的，还有门德尔松的《婚礼进行曲》，我每次弹都能感受到它的效果与笑果。它们展现快乐、幽默、自由的另一种观点，也是对钢琴演奏的礼赞，当然可能也受了美国文化的影响。《拉科齐进行曲》的改编是个颇特别的例子：霍洛维兹的版本更关于情绪而非内容，像是某种感觉的捕捉，而他实在

写得很有魔性！

焦：您怎么看霍洛维兹的技巧？我以前认为他那种扁平触键是其独创的功夫，但我访问了阿方纳西耶夫之后，发现那其实仍有所本，可以追溯至霍洛维兹的老师布鲁门费尔德。

伽：霍洛维兹的扁平手指其实很有道理。那是完全放松、开放的技巧。他的音乐非常自由，身体语言和手指姿势也很自由，彼此合而为一，没有任何紧张。我们以前被要求，弹钢琴手要撑好，像是握住一个苹果。这是一种很好的方法，但不是唯一的方法。

焦：您的说法和阿方纳西耶夫的描述完全相符，就是要“注意身体的放松与自由”。

伽：我也是在调整演奏方法的那几年，做了很多尝试之后，才发现霍洛维兹的演奏道理，虽然我没有完全用这套方法。我还可以说，他之所以能弹出那么丰富又美丽的音色，就在于他用整个身体演奏。这就像钢琴的击弦装置：以前的钢琴，从键盘到击弦槌，中间的机关比较少，因此声音很美，但不像现代钢琴这么大声。钢琴构造如此，人的身体亦然。霍洛维兹使用全身肌肉，能量穿透所有关节传递自如，声音才会那么美。钢琴是非常敏锐的乐器。我曾和阿姆斯特丹一位非常优秀的钢琴技师工作过五个小时，学到很多宝贵知识。比方说我踩左踏瓣，让琴槌那排放开，然后放一张薄纸进去—就那么薄的一张纸，看起来不可能造成任何影响的纸，钢琴的声音却全变了！那差异之大让我吓到说不出话来，可见钢琴可以发出多少种不同的声音，弹奏方式的些微改变会造成多么不同的结果！还有，琴弦之所以会弹断，在于演奏时给了非常直接的能量，直接到琴弦无法震动。某种程度而言，这也是失误，因为琴弦充分震动才会有美好的声音。愈知道钢琴的机械构造，就愈能掌握住演奏的诀窍。我建议所有钢琴家都该和钢琴技师上几堂课，好好认识自己的乐器。

焦：非常感谢您分享了这么多！在访问最后，您有没有特别想和读者分享的话？或者对未来的规划？

伽：回顾这些年，我很高兴自己能持续发展，也很感恩人生中所发生的事都相当正向。我演奏的作品，绝对比我要重要。最近我在读修纳斯（Eric Schoones）的著作《上山之路：音乐开悟之道的禅学》（*Walking up the Mountain Track: the Zen Way to Enlightened Musicianship*），说的也正是这个道理。我希望能朝自由、无我这个方

向，继续享受音乐与演奏。然而，若想达到这个目标，甚至还能进一步学习新知、吸收养分，最好的办法就是和杰出音乐家一起演奏，从对方的观点中学习，聆听并互相分享。我的经验告诉我，能够不带自我、不预设立场地交流意见，最有可能形成惊奇之事。我和扬森（Janine Jansen，1978—）现在常合作，包括二重奏与三重奏，每次都能从中学到很多。当然和杰出乐团与指挥合作，也让我有很多触发，得到支持与灵感。此外，随着演奏愈来愈忙，我要花更多心思在伴侣与孩子上，维持事业与家庭之间的平衡。最后，我很感谢樊曼侬老师和她的团队这么多年来的支持，以及台湾乐迷长年的鼓励。每次到台湾演出，我都觉得很温暖，就像回到家。希望能持续和大家见面，在音乐里交流。

布雷查兹
Rafał Blechacz, 1985—



1985年6月30日生于波兰北方的纳克尔（Nakło nad Notecią），布雷查兹先在家乡学习管风琴，5岁和波兰斯基（Jacek Polański）学习钢琴，后师事波波娃教授（Katarzyna Popowa-Zydroń，1948—）。2003年他于滨松大赛获得第二（冠军从缺），2004年得到摩洛哥国际钢琴比赛冠军。2005年他赢得华沙肖邦大赛冠军，更囊括玛祖卡、波兰舞曲、

协奏曲、奏鸣曲等所有特别奖，从此展开国际演奏事业。他曾获多项国际奖项肯定，包括2014年吉利摩奖。在演奏之外，布雷查兹对哲学亦有深入钻研，以延伸讨论英伽登（Roman Ingarden，1893—1970）的音乐哲学为题，获颁哥白尼大学（NicolausCopernicus University）哲学博士。

关键字：管风琴 波兰钢琴学习 巴赫 莫扎特 德彪西 肖邦（乐谱版本、诠释传统、叙事曲、波兰文、波兰民俗音乐、玛祖卡元素、《幻想波兰舞曲》、al、 e小调钢琴协奏曲）席曼诺夫斯基 波兰当代作曲家 诠释的意义与其界线 古乐运动与其影响 肖邦大赛 齐默尔曼

访谈时间、地点：2017年10月，台北；2018年1月，电话

焦元溥（以下简称“焦”）：就我所知，您一开始其实是学管风琴的，可否谈谈这段学习经验以及后来改学钢琴的过程？

布雷查兹（以下简称“布”）：我五六岁的时候家人带我去教堂做礼拜，我就被管风琴深深吸引。后来我和教堂的管风琴师学习，学得很开心。当我读到肖邦当年也在教堂里弹过管风琴，也正是在那里听到他初恋情人的演唱，更让我觉得自己和管风琴有共鸣。

焦：演奏管风琴的经验是否也有助于您演奏钢琴？

布：演奏管风琴教我如何以手指弹出圆滑奏，以及所谓“手指踏瓣”的技巧。这非常基础也非常有用。比方说以现代钢琴弹巴赫，你不能常常运用右踏瓣，这样声音不会很清楚，必须仅以手指弹出圆滑奏。古尔德的演奏就是这样，而他的确达到非常有趣的结果。管风琴可以用音栓改变音色，不同音域也可有相当不同的声音，这可以给演奏者非常好的想象力，以期在钢琴上也弹出丰富的色彩变化，并且思考该为不同声部设计怎样的色彩。此外，无论演奏管风琴或羽管键琴，速度都无法太快，这也让我从小培养出对巴赫作品比较缓和的基本速度。我也认为，若要把巴赫不同声部间的色彩与对应弹清楚，给听众足够的空间消化，那么速度也不宜太快。

焦：在波兰一般如何学钢琴，您自己的学习历程又是如何？

布：一开始我弹很多车尔尼、哈农和巴赫。在波兰学琴几乎都从这些开始，然后延伸到莫扎特、海顿与贝多芬，最后进入浪漫派，重点当然是肖邦。或许因为肖邦钢琴大赛，波兰的钢琴教育极注重肖邦。当然

波兰也真有辉煌的肖邦演奏传统，从帕德雷夫斯基、科恰尔斯基、鲁宾斯坦一路传承下来。我第一位老师是波兰斯基，和他学了很多巴赫。我从小就很喜爱多声部的音乐。巴赫非常重要，这让演奏者熟悉多声部的音乐语言，也知道要为每个声部赋予不同色彩。巴赫的多声部有种演说感，有其音乐修辞术的风格。我会说那是正向的忧伤，即使忧伤也都有积极的精神。我也要强调莫扎特的重要性。先学莫扎特再学肖邦真的很有益处，因为肖邦作品完全可见莫扎特的古典形式，句法也有相通之处。把莫扎特扎实学好，演奏肖邦可谓事半功倍。同理，肖邦作品有丰富的多声部，尤其是晚期作品。把巴赫学好，自然也有利于演奏肖邦。

焦：后来您和波波娃教授学习。

布：她为我介绍德彪西与拉威尔的音乐世界，以此训练我对声响与色彩的敏锐度。德彪西与肖邦的和声语言并不相同，但声音质感有时非常相似，因此了解德彪西对演奏肖邦也很有助益，特别是对肖邦的晚期夜曲、晚期玛祖卡、《幻想波兰舞曲》等等。《B大调夜曲》（Op.62-1）的最后一页，就是非常印象派色彩的音乐。印象派曲目仍是我演奏中很重要的一环。特别在我买了一架很好的施坦威之后，我更能好好练习音色控制，也更需要以这类曲目琢磨色彩与音质，以及掌握微妙的光影变化。

焦：您喜欢谁的德彪西诠释？您会担心自己的德彪西不够“法国”吗？

布：我倒没有这种担心，因为德彪西和所有伟大作曲家一样，不只是地域性作曲家，更是世界性作曲家。我非常喜爱科尔托的德彪西，但最爱的或许是米凯兰杰利。齐默尔曼的《前奏曲》全集我也很喜欢，还有吉泽金。其实吉泽金的诠释和我的可说是对立，但这种冲突可以帮助我更确定自己的观点，也非常有益。

焦：肖邦本来就是您喜爱的作曲家吗？在成为肖邦大赛冠军之后，演奏肖邦会不会有更多压力？

布：我觉得肖邦的音乐和我的心灵与个性都很接近。他的音乐很特别，将诗意、美丽的旋律与变化多端、难以预期的和声结合为一，也有多种性格与情感，让我能充分得到共鸣—不只是我，很多对古典音乐并不熟悉的人，也都知道几首肖邦著名作品，能辨认出他的风格。身为肖邦大赛的得主，我有责任要忠于这样的风格。

焦：您用什么版本的肖邦乐谱呢？

布：我其实仍用帕德雷夫斯基版而非波兰国家版。后者现在已经建立起很稳固的名声，也是肖邦大赛推荐的版本，但我当初学肖邦作品的时候是用帕德雷夫斯基版，对它仍有感情。这两个版本有很多不同，有些地方包括乐句走向与音符，可说是天差地别，而我还是想保持自己最初认识的肖邦。不过我会比较这两个版本的不同，像《英雄》波兰舞曲的许多指法选择，还有二十四首《前奏曲》的第九首，我就照波兰国家版演奏。

焦：我倒是很高兴听到这样的意见。波兰国家版是很好的参考，但绝对不是唯一的参考。不过我想在波兰，对于肖邦诠释一定有非常多传统。比方说，波兰音乐界也用具体的叙事诗来解释肖邦的叙事曲吗？

布：还是会，像第三号《叙事曲》一般就以《席维提扬卡》（*Switezianka*），也就是“水妖”的故事来解释。这提供了对它的想象与理解，我觉得并无不妥，虽然我也清楚这不见得就是肖邦心里所想的，我们还是可以有更多想象。

焦：整体而言，您怎么看肖邦叙事曲与其可能的文学灵感？

布：波兰那时的文学创作很丰富，肖邦对密茨凯维奇（Adam Mickiewicz，1798—1855）和诺尔维特（Cypria Norwid，1821—1883）作品都很熟悉，后者也被肖邦影响，创造以肖邦作品发想的诗歌。在肖邦之后的作家显克维支（Henryk Sienkiewicz，1846—1916）也带给我很多灵感，让我更知道那个时代的文学氛围。许多人认为肖邦叙事曲背后的故事来自密茨凯维奇，尤其因为他的作品在当时波兰可谓家喻户晓，但肖邦本人并未如此说过，也不喜欢别人这样推想，虽然他可能也不会反对如此揣测。可以确定的是，肖邦希望能专注在音乐与声音，希望聆赏者能透过他的作品产生想象，而且是属于自己的想象，而非依循文字来想象。作为诠释者，我也依循这个方式，最重要的就是尊重、了解作曲家的意图。透过用心推敲每一个细节，这些细节就会充满我的思考与感受，诠释就会自然而然变得个人化。老实说，我弹肖邦叙事曲的时候，并没有想到密茨凯维奇或《席维提扬卡》；我想的都是我的情感与我的人生经验。同理，听众也可以用自己的情感和人生经验来欣赏我的演奏。

焦：我在伦敦听过芬兰指挥大师万斯卡（Osmo Vänskä，1953—）的西贝柳斯交响曲全集，深受撼动。后来有幸在台北访问他，问为何他

的诠释会这么感人？他说："常常音乐会后，有听众到后台和我说，他们在刚刚的西贝柳斯里，看到了下雪的大地、冰冻的湖泊、寒冷的森林。听众有什么想象，那当然是个人自由，可是我在西贝柳斯作品里，真的没有看到这些。我看到的是他的快乐与悲伤，人生的痛苦和挣扎。我也有快乐与悲伤，也经历过痛苦和挣扎。我透过西贝柳斯的作品，将这些深藏心中的情感，用音乐表达出来。"他这段话完全可以和您的想法呼应。

布：我非常同意万斯卡的见解。诠释要从自己的直觉与感受出发，这样才有可能提出新颖的看法而非人云亦云，也才能和当代听众直接对话。

焦：有些人认为肖邦的音乐和波兰文的语言性质有很大的关系，您自己的感觉呢？此外，您能够从钢琴家的肖邦演奏中，听得出来演奏者是否会说波兰文吗？

布：我想我是听不出来的，哈哈。老实说，我没有感觉到肖邦音乐和波兰语文有什么明显相似，但他的音乐确实和波兰民俗音乐有很高的相关性。肖邦年轻时也的确听了很多波兰民俗音乐，对各种波兰传统舞曲，马祖尔（Mazur）、欧别列克（Oberek）、库加维亚克（Kujawiak）和克拉科维亚克（Krakowiak）等等都有了解，这也都可以在他的音乐中听见。不只是他写的波兰舞曲与玛祖卡舞曲，像《e小调钢琴协奏曲》的第三乐章就是克拉科维亚克，《f小调钢琴协奏曲》的第三乐章则是玛祖卡。

焦：对于身处波兰文化以外的人，若想演奏好玛祖卡和波兰舞曲，您有什么建议？

布：如果在波兰生活，对肖邦的玛祖卡、波兰舞曲，以及波兰各种舞蹈，势必会有一定了解，而这当然能够帮助演奏者弹好肖邦。但有些钢琴家即使不是波兰人，像是傅聪，一样能掌握到玛祖卡与波兰舞曲的精髓，所以重点仍在敏锐度，这才是进入作品逻辑和作曲家的情感，并以新颖方式重现的关键。有人认为肖邦之所以会写作那么多玛祖卡，在于他远离家园，想在异乡创造波兰的情境。我们也知道当肖邦心怀忧愁的时候，他常会谱写玛祖卡，而这成为他表达内心的独特方式。音乐虽然抽象，却能比文字表达更多。掌握为何肖邦要写玛祖卡，如何以这个曲类说话，也是一个演奏好玛祖卡的要诀。

焦：您刚刚提到《f小调钢琴协奏曲》终乐章是玛祖卡；这很明

显，有些却隐而不显，比方说《第二钢琴奏鸣曲》的第二乐章。您怎么看这样属于“隐藏版”的写法？我们该如何察觉？

布：我不会直接说这个乐章就是玛祖卡，但其中确实有玛祖卡元素。所谓玛祖卡元素，在于三拍乐曲中第二拍和第三拍之间的微妙时值变化，而这个乐章正是如此。在肖邦诙谐曲中也可找到如此段落，即使诙谐曲本身是一大拍。如果运用得当，这可以帮助演奏者创造更强的戏剧张力。

焦：我听您现场演奏此曲，您似乎在第一乐章结束后刻意停顿较长的时间？

布：是的，因为第一、第二乐章有相似的戏剧张力，却是不同的世界。但这间隔也不能太长。此曲第三、第四乐章对我而言是一个乐章，要连在一起演奏。最后一个乐章像是一首前奏曲，宛如奇特的倒叙法，颠倒过来看这一切。

焦：可否也请您谈谈《幻想波兰舞曲》？

布：这大概也是我最喜欢的肖邦作品，是肖邦受苦、忧伤灵魂的证言，最后又是凯旋，精神胜利的凯旋。这部作品结构很特别，我会说它是幻想曲多过波兰舞曲，也有很多类似即兴的素材，都以片段形式出现。它的转调手法也很特殊，和声很美但也很痛苦。我完全理解有些钢琴家不能理解它，但我能以我的方式理解，知道肖邦为何把这么多片段素材组合成一部作品的用意。

焦：您对这首曲子的描述，让我想到波兰文“żal”这个难以翻译，有着多重意义的字。鲁宾斯坦用这字来形容肖邦的音乐，您怎么看呢？

布：这是非常具有代表性的波兰字，的确和肖邦的音乐非常接近，虽然他的音乐不只有“żal”，而有多重情感层次与变化。这个字的第一个意思是“受苦”，继而可说是“因受苦而得的忧伤”，是特殊的忧伤。许多玛祖卡与夜曲中的乐句，都让我感受到这种忧伤的气氛。

焦：您在第一张专辑就录了席曼诺夫斯基的作品，可否也谈谈他？

布：他的作品在波兰非常普及，很可惜在其他地方并非如此。身为波兰钢琴家，我希望能把他的乐曲带到全世界。话虽如此，他也有不少作品就连波兰人都很陌生。比方说我为DG录制的他的《第一钢琴奏鸣

曲》，很多人甚至认不出来那是席曼诺夫斯基。我现在正在学他的《第二钢琴奏鸣曲》，预计两年后可以公开演奏。他的钢琴曲很钢琴化，有非常有趣与丰富的情感和力度对比。可见到许多之前钢琴经典的影子，比方说第一号就有斯克里亚宾和拉赫玛尼诺夫，尤其是终乐章的最后两页；第二号那些厚重和弦与八度则宛如勃拉姆斯，但也有他高度原创性的风格。这是所有人都可以欣赏的作曲家，包括他最晚期的作品。

焦：从席曼诺夫斯基到今日的波兰作曲家，您是否可以听到他们的共通特色，辨认出这是波兰作曲家？

布：他们最大的共同点仍然是使用波兰民俗音乐素材。那些节奏、舞曲、气氛不只影响肖邦，也影响之后一代又一代的作曲家，到潘德列茨基和基拉尔（Wojciech Kilar，1932—2013）都是如此，想想真是惊人。我现在还没有把心力放在波兰当代作品，但我和你保证，未来你会看到我演奏愈来愈多这些创作。

焦：我知道您在攻读哲学博士并已完成论文，可否谈谈您的研究？

布：我的博士论文写音乐作品的识别以及诠释的概念。第一章是音乐的逻辑，第二章是音乐的形而上学。我对英伽登的哲学很有兴趣。他写了许多有关音乐识别与定义的讨论，却没有讨论诠释，因此我的论文算是延伸他的讨论，就诠释进行哲学讨论。我认为如果没有诠释，作品没有被演出，音乐作品其实不存在。因为艺术家的演奏与诠释，我们才能知道音乐作品的全部价值。另一方面，如果没有听众，诠释也不存在。诠释是演奏者和听者一起完成。

焦：就您个人的想法与经验，您认为什么作品算是音乐作品？

布：音乐创作应该要能和你的感性与心灵说话，你必须能够以心灵感受到音乐。如果这是让人全然无感的作品，那能否称得上是音乐，就有很大的讨论空间了。当然有些作曲家与作品我还需要时间：虽然我知道其杰出与伟大，但我必须等自己更成熟，能经历其中的冒险，才能提出我的诠释。比方说我就从来没有在音乐会中弹过拉赫玛尼诺夫。我在家常弹，但要公开演奏，还需要时间。

焦：如果没有诠释，音乐作品等于不存在，那诠释是否合理也就是关键，但诠释会不断改变。

布：人生不断在变，人也在变，因此诠释也会变化，也因此有趣。比方说我今天觉得这首玛祖卡这个句子，该以某种弹性速度演奏，但换

一天可能就感觉要以全然不同的弹性速度，或以较古典的方式来弹。这和心情、场馆声响、听众、钢琴等等都有关系。演奏者无法预先计划好一切，只用一种方式来演奏；或许，本来就不该计划一切，应该要保留变化、自发性与自由。

焦：但我听您的现场演奏，几乎都修磨精整，好像都是深思熟虑之后的成品。

布：所以好的排练与钢琴很重要。我花非常多时间练习，确保我的想法能确实执行，音乐会前也花充分的时间熟悉场地声响，特别是和钢琴技师讨论我想要的效果。

焦：您如何看您这几年来的诠释变化？我听了您在滨松大赛、肖邦大赛以及DG发行的肖邦《e小调钢琴协奏曲》，发现不过短短数年，诠释就有了很大的变化。愈到后来，您的演奏不只带出诗意，更有英雄气概的那一面。

布：的确如此。我在12岁左右开始学《e小调钢琴协奏曲》的第一乐章，后来在1998年波兰的学生比赛决赛中和乐团弹了这个乐章。我听那时的诠释，和后来的一比，更是天差地别。简言之，我更知道肖邦此曲的意义，知道快的乐段不该一味炫技（谱上也没有要加快速度），可以用更多弹性速度，容许更多表现自由。虽然是充满情感的小调作品，音乐里也有喜悦，还有相当英武昂扬的气质，以及不时出现的民俗素材。

焦：您的诠释虽然改变，仍然都令人信服。对您而言，诠释的界线在何处？

布：有些钢琴家想要给予听众意外感，甚至给予惊吓，但这些意外与惊吓，不见得都合于肖邦的精神。话虽如此，争议性或不同的诠释如果很有趣也很有说服力，能感受到艺术家诚心如此思考而非哗众取宠，我也能接受与欣赏。比方说有次我在维也纳听席夫弹《哥德堡变奏曲》，有几段变奏我实在很吃惊，不知道为何他会用这种观点解读。然而，当他全部弹完，我发现我非常喜爱他的诠释！也就是说，同样的概念可以有很多种表现方式，但不是每一种表现方式都能令人信服。通常能取信于人的方式，是演奏者知道作曲家要表达什么，进入作曲家的情感，然后以自己的情感与之对话，实现作曲家的想法。如果这一切都能真诚，那成功的机会就很高，虽然演奏者还是要思考表现的方法。

焦：那么您怎么看古乐运动与其影响呢？您在准备巴赫专辑时，如何定位自己的巴赫演奏？

布：我知道有些人不能接受以当代乐器演奏巴赫，特别是用钢琴演奏他的键盘作品，但我认为这仍属可行。如果演奏者能有好的巴洛克风格，掌握巴洛克时代乐器的音调，那么可以利用当代乐器的长处，得到有趣的声响和结果。当然这或多或少必须改变巴洛克式的演奏法，呈现不同于巴洛克传统的结果，像是更多力度对比。但如果这仍能控制在巴洛克与作曲家的风格之内，比方说不要变成浪漫派风格，那应该都没有问题。我和平诺克（Trevor Pinnock，1946—）请教过这点，他说有些巴赫作品，他实在不认为可以用施坦威演奏，但有些他觉得可以。像他这样的古乐大师，都没有死守着固定想法，我们又何必画地自限？我的巴赫专辑中所收录的作品，都是我演奏很久，也觉得非常接近我内心世界的作品。至少我认为我在这些曲子里找到了当代乐器与巴洛克传统之间的平衡，并且能以我的观点演奏。

焦：接下来的问题则出于我个人的好奇：齐默尔曼曾和我说过，他在2005年2月曾在大师班上听过您的演奏，当时就觉得您非常有可能会赢得肖邦大赛，但英文能力还有待加强。“但不过八个月的时间”，他说，“从比赛结果看来，布雷查兹不但音乐进步了，连英文也说得很不错了！”我很好奇您如何在这么短的时间内，同时在语言与音乐上进步，您又如何准备比赛？

布：齐默尔曼把我想得太好了，哈哈。我的英文其实完全是得奖之后才进步的，因为有很多记者会和访问，但我又不想透过翻译，只能靠自己。我在准备期间只专注于音乐，比赛时也不去注意任何相关信息，不接受记者访问，当然也很遗憾地没去听其他参赛者的演奏。但我需要让自己全然专注，只剩下音乐和我，不受外界影响，无论是心理上或音乐诠释上。事实证明这对我的练习与演出确实很有帮助，让我保持良好的平衡，没有被压力所击倒。

焦：可否说说您认识的齐默尔曼？

布：他是非常好的艺术家，也是非常好的人。我在赢得肖邦大赛后，收到他寄来的一封信。除了恭喜，他也说身为过来人，他知道接下来我需要什么，而他愿意提供协助。这正是我需要的！因为我完全没有这样的经验，要面对媒体，还要选择经纪人。他给了我非常好的建议，让我能和可靠的对象规划演出。在我得奖两年后，齐默尔曼邀请我到他家一周。我们一起听音乐，不只钢琴演奏，还有交响乐、歌剧、管风琴

等等，也一起练习。我们讨论了音乐、人生、诠释以及曲目规划。他也带我去买CD。我特别记得他挑了几版普契尼歌剧和肖斯塔科维奇交响曲。他真的给我很多帮助，我也从他身上学到很多。

焦：您怎么看齐默尔曼的演奏艺术？

布：他弹的每首曲子，都有独一无二的观点，也有专属于他的诠释。虽然他的个人风格非常强大，却又完全融入作曲家的风格。你听到肖邦、勃拉姆斯、贝多芬、舒伯特、拉威尔、德彪西，但你也同时听到齐默尔曼。他的音乐很活，有很多自由挥洒的空间，却都没有违逆作曲家的意图，还能带来振聋发聩的新视野与见解。至于他的句法清晰度、声音质感与色彩变化，那实在不用多说—那是唯有听见才能相信，居然有人类能够达到的成就。

焦：在访问的最后，您有没有特别想和读者分享的话？

布：我方才提到，音乐诠释是演奏者和聆赏者一起完成的。我有次在汉堡演奏肖邦《a小调玛祖卡》（Op. 17-4），弹完后全场观众竟然没有鼓掌，一点声音都没有。那是我人生永远不忘记的经验，也是我最最珍贵的回忆。那段宁静成为音乐的一部分，也是全场观众赋予的“诠释”。每次我到亚洲演奏，我都可以从听众感受到特别集中的注意力。我知道听众的心和我在一起，听众也能深入鉴赏音乐，从巴洛克到当代作品皆然，这种“一起完成诠释”的感觉也就更明显。未来我会花更多时间在亚洲演奏，也期待和更多亚洲爱乐者一起“做音乐”。

阿芙蒂耶娃
Yulianna Avdeeva, 1985—



1985年7月3日生于莫斯科，阿芙蒂耶娃5岁开始学习钢琴，进入格尼辛学校后和伊凡诺娃（Elena Ivanova）学习，18岁至苏黎世艺术大学和谢尔巴科夫学习，后来担任其助教。她曾于许多国际钢琴比赛中获奖，包括2006年日内瓦钢琴大赛亚军。2010年她于华沙肖邦大赛获得冠军与奏鸣曲奖，自此开展国际演奏事业。阿芙蒂耶娃的演奏稳健扎实，诠释

严谨深刻，不只肖邦为其所长，在巴赫、莫扎特、李斯特与俄国作品上亦有佳绩，对历史钢琴演奏也有涉猎，是不断精进并拓展演出曲目的当代名家。

关键字：练习 2010年肖邦钢琴大赛 肖邦（乐谱更动、晚期作品、诺昂、乔治·桑、俄国学派传统、玛祖卡、历史钢琴、诠释）曲目规划 莫扎特 李斯特（晚期作品、《b小调钢琴奏鸣曲》《但丁奏鸣曲》）普罗科菲耶夫（演奏、《第八钢琴奏鸣曲》）舒伯特 准备新作 心态调整 鲁普

访谈时间、地点：2014年9月，台北；2017年5月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：我知道您的双亲虽然不是音乐家，但都是热情乐迷，家里有直立钢琴和许多唱片。

阿芙蒂耶娃（以下简称“阿”）：是的，当他们发现我会在钢琴上摸索出听到的旋律，就把我带去格尼辛，让专家评鉴我是否有好耳朵。就这样，我5岁开始学钢琴，而我很幸运能成为伊凡诺娃的学生，和她学了十三年。她是非常严格的老师，对技巧奠基和练琴方法都极其讲究，更重要的是她能激发学生对音乐的爱。她充满好奇，是热情的音乐家，教学能结合音乐与技术，让我理解作品中的信息以及音乐的意义。练习必须和音乐讯息与想象有关，永远不是只为技术。这非常受用。很多时候曲子弹不好，问题不在手指，而是脑子里没有想法。我常发现一旦我心里知道某段该如何，手指自然会配合弹出来。我也常把谱放在面前，用自己的心和内在耳朵来“演奏”，之后才在钢琴上弹，而我常能马上做出心里想弹的效果。如此练习有额外好处，就是不被习以为常的声响或技法限制，能开发出更多对技巧与音色的想象。

焦：您后来为何决定到苏黎世和谢尔巴科夫学习，而非继续待在莫斯科？

阿：我之前参加过他几堂大师班，很受其教法吸引。我当时未曾听闻这样的音乐观点，他也很有一套自己的读谱方式，曲目更广泛且不同。我想这会是很好的启发，于是到苏黎世和他学习六年。这真是我做过最好的决定之一，我得到太多不同于以往的想法，也有更丰富的生活经验。此外2008年我也幸运入选成为科莫湖音乐营的成员，和傅聪、贝尔曼、斯泰尔、巴什基洛夫等风格不同的名家学习。这是一段脑力激荡的过程，我从各名家身上都学到很多，弹了各种曲目也听了各种观点，到现在我有机会都还常向他们请益。

焦：您2009年从苏黎世毕业，隔年就赢得肖邦钢琴大赛，最初怎么决定想参加呢？

阿：其实倒不是什么特别决定。我从小就常弹肖邦，也一直学肖邦，所以如有机会我当然想参加。比赛那三周，我非常诚实地说，真是美好的经验！这不是因为我得了奖我才说那是美好经验。在此之前，我从来没有投注如此时间心力，单单专心于一位作曲家。我在比赛时想的并不是名次，而是如何把自己对肖邦的理解，透过演奏表达给听众—而且是华沙的听众，全世界理应最熟悉肖邦的听众。我在比赛时总是高兴且期待为他们演奏。在肖邦二百岁诞辰，能在肖邦的故乡，他成长、演奏的地方，全心全意为懂肖邦的听众演奏肖邦，这真是太美好！也因为肖邦二百年，华沙开了许多新博物馆，展出不少珍贵文物……

焦：所以在比赛进行中，您仍然去博物馆参观？

阿：是的，我看到好多手稿，肖邦用过的钢琴与家具，还有好多新出版品。当然，客观而言，我无法说因为看了哪一张手稿，我的诠释就变得不同，或突然有了什么新发现。但我的确得到许多灵感，觉得和肖邦更亲近了，演奏大概也因此变得不一样吧！

焦：这种亲近感会不会来自于见到肖邦在谱上的修改？

阿：你说的是！当我看到肖邦的涂改，或在学生谱上写下的更动，比方说哪边加了震音，哪边又添了装饰等等，这都给我很大的自由。肖邦的作品古典工整，形式非常清楚，但演奏它又必须有即兴感。如果你只是照心里计划好的样式演奏，那必然不会成功。如何掌握明确句法与结构但保有即兴变化，甚至每次演奏都不同，这确实不容易。当然我的演奏会随心情、钢琴、场馆等等而不同，但这些来自肖邦自己的更动，更给我精神上的自由—至少我们确定，肖邦容许这些无关本质，但可能有关当时情绪或演奏表现的更动，无论那是否是为了学生而改。

焦：我知道您也研究肖邦当时的画家与作家，可否谈谈您的心得？

阿：我去过诺昂的乔治·桑故居两次。那真是个奇特的地方，好像乔治·桑与肖邦一家人没有真正离开过。在那里你可以看到重现某次用餐的场景，餐桌上放了大仲马、福楼拜、德拉克瓦的名牌，非常不同的艺术家。当肖邦搬到巴黎，他很快受到各类艺术家欢迎，也和他们往来。了解这些人的作品以及他们的生活方式，自然帮助我们理解那个时代，也能更理解肖邦。如果我能回到过去，我真希望能去那时的巴黎，了解他们都谈些什么—他们彼此会讨论政治吗？会交流艺术看法吗？

焦：您怎么看肖邦在1832年之后的风格变化，特别是最晚期的他？

阿：我不觉得他的风格有何本质上的更改。他的作品是愈来愈对位化，音乐—我认为—也愈来愈朝向天国，但那为钢琴所打造的歌唱句法仍然没变。即使在最对位化的织体中，所有线条都在歌唱，而且是相当长的悠扬线条。

焦：我很少把性别放入讨论，不过下面这个问题还真想听到来自女性的观点—您怎么看肖邦和乔治•桑？

阿：我感觉对肖邦而言，和乔治·桑分开是很艰难的事。乔治·桑不只是肖邦的照顾者，还是他的灵感来源。肖邦在1847年之后写得那么少，我想不完全因为身体不好，而是缺乏灵感，不能很好地表达自己。当我在诺昂，我感觉肖邦在那边很自在快乐，他也的确在那里写了很多作品。我真希望他们的感情能够走得更远一些。

焦：您怎么看俄国学派传统，这是否影响您的肖邦诠释？

阿：现在难说还有什么纯粹的学派，但对我而言，我当然认为肖邦本质上是斯拉夫性格作曲家，只是也受到法国文化影响。他写圆舞曲，更写玛祖卡和波兰舞曲。他的旋律语言可清楚听见作曲家自己的说话语言—那旋律抑扬顿挫的方式以及和声运用手法，皆非常具有斯拉夫性格。这也是为何除了波兰，来自俄罗斯或捷克等斯拉夫语系钢琴家比较容易表现肖邦，因为这和我们所用的语言比较接近。

焦：语言上的接近能够帮助您演奏肖邦的玛祖卡舞曲吗？

阿：哈哈，这就难说了。我爱肖邦所有的玛祖卡，那真是为灵魂而写的音乐，但每一首都不容易。肖邦可将许多不同的情感与性格放到篇幅相当短小的玛祖卡之中，以致每个音都很重要。傅聪常说玛祖卡只能意会、不可言传，换言之就是没办法教。我也认为他演奏玛祖卡的方式真是天下一绝。但从他钻研玛祖卡的态度，对每个音都仔细推敲的精神，我们可以从中学到很多，这也带给我很多灵感。有些玛祖卡我现在无法表现好，可是听过傅聪弹，看过他详究每一处的用心，把如此印象放在心里，谁知道呢，或许有一天就水到渠成。

焦：对于肖邦乐谱指示的解读，您可曾遇到无法理解之处？

阿：有，而且还不少，而我解决的方式是回到肖邦所用的乐器。无论是普列耶尔或艾拉德，这两种钢琴虽然很不同，但和现代钢琴相比它

们音量都小很多，声音消逝速度也快很多，泛音却更丰富。肖邦一些力度或踏瓣，特别是混合多种和声的长踏瓣，在现代钢琴上听来令人不解，但我在肖邦当时的乐器上试验，就知道那是创造不同色彩与效果的方法。一旦体会出肖邦想要什么效果，我就思考如何将其在现代钢琴上实现，也就不再为那些指示困惑。我不会想在现代钢琴上模仿历史钢琴的声音，而是用演奏历史钢琴的知识帮助我演奏现代钢琴并探究作曲家的原意。不只是肖邦，对海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特等作曲家而言，演奏历史钢琴都给我很大的启发。

焦：您怎么看各种不同的肖邦诠释？

阿：我觉得乐曲就像阳光，钢琴家则是玻璃。阳光虽同，透过不同玻璃透射或折射后的结果却绝对各自不同。或许，这正是音乐艺术最奇妙也最特别之处。正因为我们有不同观点，大家才能探索肖邦各个面向。这世上没有什么绝对正确或错误的肖邦诠释。能有多元观点，我觉得最是可贵。

焦：话虽如此，您真能接受“任何”肖邦演奏？或说对您而言，什么样的肖邦算是“越界”？

阿：我想，无论是何种诠释，都必须回到作品本身，毕竟主角是阳光，不是玻璃。我们可以表现自己，也必须表现自己，但要透过肖邦表现，不然我们自己作曲就好。我视自己为音乐的翻译者或传信人，我的工作是传达。在传达之前，自然得穷尽一切所能探求作曲家的意思，包括“作品在说什么”以及“为什么作曲家要写这部作品”。音乐已经是高度抽象的语言，如果我们还不用心探索，就很可能错误翻译或传达失当。诠释肖邦的确困难。一如我刚刚所说，他的结构和句法皆古典节制，音乐却自由开放；他的旋律自然歌唱，笔法却盘根错节。肖邦在音乐里诉说一切，毫不保留，却也从不夸张。纵使以血泪书写，表达方式却高贵平衡。古典又浪漫，节制又自由，均衡又开放，肖邦会难，还真不是没有道理！演奏肖邦不能隐藏，只是要知道他的表现方法，抓到平衡一切的道理。要说我不欣赏的肖邦，我想大概就是那种夸张、滥情，或全然轻飘飘而不见真实感情，也不见实现乐曲指示的演奏吧！

焦：我很佩服您有这样的胸襟和修养，但面对别人对您的批评，您又如何调适？

阿：有人喜爱我的诠释，我很高兴；有人不爱，我也接受。但我想就算品味不同，还是可以欣赏不同演奏的优点。比方说波格雷里奇和邓

泰山都是了不起的钢琴家，无论你喜爱哪一人多一些，你都可以欣赏另一人的演奏，并非一定要弄到水火不容。

焦：但您那届比赛后出现不少谎言，比方说DG唱片和第二名温德（Ingolf Wunder，1985—）签约，首张专辑的解说册居然写“第二将会是第一……毕竟所有专家都同意，第一名该由温德，而非阿芙蒂耶娃获得”—那年比赛我在现场，事实根本不是如此。我很愤怒唱片公司为了宣传而胡说八道。这您也不在意吗？

阿：这既是唱片公司的宣传，就不见得是温德本人的意见。在自由社会里人人都可表达意见，但也必须为自己的意见负责。如果这样的宣传能满足某些人的需求，就让他们去吧，我并不会因此感到被冒犯或侮辱。我的意见只有一个，就是评审的分数和奖项是确定的，而我得了第一，这是不会更改的记录。至于大家的艺术如何发展，时间会是最好的证明。

焦：大家总想听肖邦大赛得主演奏肖邦，也总好奇你们何时会演奏肖邦以外的作曲家。您在大赛后半年就开出全新独奏和协奏曲目，也开始演奏非肖邦曲目，这真的很了不起。

阿：关键在于我必须学会分配时间。比方说，每天用三小时练手边要演奏的乐曲，另外花二小时学习或准备新曲目。但无论如何，我会排出三周空档，完全专注于新作品。我爱肖邦，但不只爱肖邦。我对音乐充满好奇，从巴洛克到当代音乐我都演奏。音乐创作是连续的发展与传承，其中虽有“隔代遗传”的例子，比方说巴赫、莫扎特之于肖邦，或斯特拉文斯基的“新古典”，但整体而言彼此之间都有影响。因此探索巴洛克可以让我更了解肖邦，认识当代创作也能帮助我理解贝多芬。愈是不设限，才愈有可能融会贯通，了解这二三百年来音乐创作的整体面貌。肖邦不会在我的曲目中缺席，毕竟大家期待我弹，我也还有好多肖邦作品尚未充分探索。但除此之外，我没办法说我会特别演奏哪位作曲家。

焦：既然如此，我们先来谈莫扎特吧！您曾说在格尼辛学习时，老师们认为莫扎特和肖邦是最困难的两位作曲家。如果对他们没有特殊的亲近感，最好不要轻易演奏。您的肖邦大家有目共睹，而我很好奇您如何发展您的莫扎特诠释？

阿：我对肖邦的研究，以及找到属于我的肖邦语言的历程，自然影响了我对莫扎特还有巴赫—这两位肖邦最崇拜的作曲家—的学习与理解。这三家作品也确实能看出一贯脉络，那就是对情感与形式的清晰表

达以及声响上的高级品味。我想演奏莫扎特钢琴作品最困难之处，在于一方面这可以非常困难，至少在他的时代是如此，有些甚至到今天都算难曲。然而另一方面，演奏它需要特别的灵魂状态—必须非常纯粹，太复杂或太人工都不行，要纯然从内心而出。他的音乐里七情六欲皆备，有欢笑也有落寞、恐惧与忧伤，而你必须纯粹地表现，不能掺杂任何他音乐里没有的东西。如此自然直接的表达，真的最难。但即使困难，我每个乐季都会演奏两首莫扎特协奏曲，因为我希望自己常有机会能处于“纯粹的灵魂状态”。

焦：在肖邦大赛后不久，您也把李斯特作品纳入曲目，还演奏他最晚期的作品。我想这也和肖邦有关吧！

阿：我非常景仰李斯特，总是以极大的热情与喜爱来演奏。我认为进入李斯特世界的钥匙在于他的晚期作品。即使是歌剧模拟曲如《阿伊达幻想曲》，他都舍弃炫技表现，直接让情感说话，一如他此时许多形式、调性都很模糊，却完全呈现情感的创作。此曲选材也很特别：前半是女祭司的歌调，后半是阿伊达和拉达梅斯的最后二重唱，哀伤而美丽，前后相连更有一种天地悠悠的宇宙苍茫感，深刻而直指心灵，是我听过最美的乐曲之一。《但丁奏鸣曲》非常受欢迎，但如果从后期观点回过头来看这首中期作品，特别以李斯特的神学思考，我觉得会咀嚼出更深层的意涵。我最近演奏李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》，在它之前我排了《悲伤的凤尾船》（*La Lugubre Gondola*， No.1）、《暗星》（*Unstern!*）和《瓦格纳—威尼斯》（*Richard Wagner - Venezia*）等三首晚期作品，由《瓦格纳—威尼斯》的结尾不间断地接到《b小调钢琴奏鸣曲》，我觉得效果非常好，音乐也能彼此连结，即使奏鸣曲远早在其他三曲之前完成。

焦：您会以歌德《浮士德》来解释《b小调钢琴奏鸣曲》吗？或者从李斯特的《但丁交响曲》寻找诠释《但丁奏鸣曲》的灵感？

阿：我倾向不把音乐作品和任一其他作品直接连接，因为这限制了音乐。即使《浮士德》是那么伟大的创作，我又是歌德迷，我都不愿意因此限制了《b小调钢琴奏鸣曲》所能给我的想象。即使李斯特写下“但丁读后感”这样的文字，我觉得《但丁奏鸣曲》的表现空间比《神曲》还要广大，我的想象也不会只从《神曲》来。正因没有文字，音乐能表现文字无法言说之处。演奏者可以不被文字限制，聆赏者也是。我从小就喜爱李斯特的交响诗，很着迷其管弦效果和句法，那听起来和当时其他作品都不同，熟悉他的配器法也能帮助我表现他的钢琴曲。不过我想

《但丁交响曲》和《但丁奏鸣曲》，表现出来的音乐非常不同，我不敢说有直接连结，即使它们来自同一灵感。我只能说这二曲呈现了李斯特作为具有丰富人性情感与经验的艺术家，所能展现的极高表现。《b小调钢琴奏鸣曲》也是如此—我这话可能会让人惊讶，但我真的觉得《但丁奏鸣曲》和《b小调钢琴奏鸣曲》一样丰富。这二曲没有高下，只是不同，而这又显示李斯特的心灵是何其丰富。

焦：除了莫扎特与李斯特，从您的演出曲目来看，您对普罗科菲耶夫似乎也有偏爱，可否谈谈他？

阿：他真是我最喜爱的作曲家，而我深深着迷他的旋律—很多人只看他把钢琴当成打击乐器运用的那一面，但事实上他是20世纪最旋律性的作曲家，即使那旋律独树一帜。普罗科菲耶夫另一特色就是能在音乐中创造平行世界，可童稚纯真也可灾难毁灭，这等功力总让人叹为观止。他对钢琴有精湛理解，为它写出前所未有的新语汇。作为钢琴家，演奏普罗科菲耶夫总让我非常享受。

焦：您如何看他自己的钢琴演奏？

阿：他当然是非常好的钢琴家，虽然录音时他已不再持续表演，仍可听到极佳功底。他的琴音很有意思，和他的音乐很配，有时有点干，但一切都很浓缩完整，情感总是刚刚好，从不过多，表达简洁。乐句方向非常清楚，相当古典。普罗科菲耶夫说过“旋律是钢琴的灵魂”，那是最能表达的音乐要素。他的创作也几乎都有抒情素材，特别是他的晚期作品，第五、六、七号交响曲等等。很多人认为普罗科菲耶夫就是大声，这对他实在不公允。

焦：您和基辛都曾排出肖邦与普罗科菲耶夫《第八钢琴奏鸣曲》对照的独奏会，或许正是你们都看到他旋律性的一面。可否谈谈您对此曲的想法？

阿：这是我心中最伟大的钢琴作品之一。第一乐章呈示部极其抒情静谧，充满人性温暖，一切都很美好。但发展部就是暴力与毁灭的化身，不知这世界会走向何方。再现部虽然重回先前的美好，但始终让人起疑，仿佛眼前所见并不真实。如此怀疑延续到第二乐章。这是相当特别的舞曲—普罗科菲耶夫说他喜爱写芭蕾胜过歌剧，而他的确是舞曲大师，能透过这个形式说出复杂心事。我觉得这段音乐藏着深沉的讽刺：我现在见到的是梦还是真？接下来又会发生什么？普罗科菲耶夫告诉我们他对所处时代的怀疑，但没有丧失希望。和第七号终乐章的天地毁灭

不同，第八号的第三乐章对我而言充满能量与信心，积极展望未来。此曲可说是作曲家对世界的认知，本身也是一个世界。此外，此曲和贝多芬《第二十九钢琴奏鸣曲》、舒伯特最后一首钢琴奏鸣曲（D 960）和莫扎特最后一首钢琴协奏曲（第二十七号）一样，都以降B大调写成。这个调性很明亮自信，因为是降调所以也柔和，而这两种特色混和出特别质感，让作曲家可以创造出境界宽广深刻的大型作品。不过回到你的问题，我研究过普罗科菲耶夫在美国的独奏会曲目，发现他经常把肖邦和自己的作品交错演出，加上他改编的舒伯特圆舞曲。我觉得这实在是迷人的组合，对比但又有一以贯之的古典性格、旋律美与抒情质感。

焦：这也是您首张专辑收录这三位作曲家的原因吗？

阿：正是！我很高兴把舒伯特《三首钢琴作品》放在其中。我对它有所偏爱，觉得其中虽有不同情绪，但都看往同一方向。一半在人间，一半已在天堂，特别是第二首的降A大调中段，仿佛和所爱的一切告别，真是不可思议的作品。

焦：您的演奏总是细腻且思考详尽，请问您通常如何准备一首新作？曾经遇过什么样的困难？

阿：我常遇到的困难，就是无论如何练习，仍只在原地踏步，演奏就是达不到自己的设定。但我不能只是和自己生气，必须找出办法解决。这过程虽然辛苦，但每当我克服关卡，又总是非常快乐，获得能量与信心，让我准备好迎接下一部作品。我没办法才学会一部作品就立刻上台。我必须和乐曲相处，让音乐成为自己生活的一部分，才能自在地以自己的理解，在舞台上诠释给听众欣赏。学习作品时当然得锱铢必较，但要拿上舞台，我需要的是“内化”，让所有细节成为自发的表现。也就是说，这是一个“遗忘”的过程。作为演奏者，研究时我必须见树又见林，甚至连树叶都要深究，但我的诠释绝不能见树不见林，只有细节而缺乏整体感。学习，但又必须遗忘，最后让一切归于自然。这真的需要时间，而且是真实的时间，不是在脑子里把乐曲走了许多遍就能替代。

焦：但请容我我冒昧问一个问题：您在肖邦大赛后几乎每年都来台湾，我也因此有机会常听到您的演出。我觉得您在比赛后几年的演奏虽然严谨，但严谨到有些拘束，最近两三年才变得自由，演奏也进入另一层次。您自己的感觉如何呢？

阿：你的观察没错。我想其中的转折点，在于我终于找出属于我自

己的舞台演奏方法。我当然要仔细思考，但思考必须在演奏之前和之后，而不是在演出之中。再者，演出时我必须要懂得“原谅”自己。我当然求好，但如果哪里真的没弹好，就让它过去吧，不能让自己陷入负面情绪。以前哪怕只是百分之五没弹好，我都会很不开心，但这只是让自己损失能量罢了。现在我懂得调适，我的准备做得更好，演奏也变得自由。我也很庆幸我有一些很信任的人可以咨询。他们会诚实告诉我他们听我演奏的感想，因此我不至于迷惘。

焦：这真的很重要，否则只听好话，演奏者很容易迷失。

阿：但也不能只听坏话，关键在于话是否公正。我是很能自我批评的人。自我批评不是坏事，但批评过苛又落入自我否定，不相信自己能表现好音乐，变成你说的拘束。这和我成长环境的文化也有关系。老师总说像吉列尔斯、里赫特、奥伊斯特拉赫、柯冈这样的大演奏家，永远不满意自己的演奏。我们被教导成不能对自己的演奏感到高兴。谁敢满意自己的演奏，那等于是犯罪。如此态度不能说错，但矫枉过正也不见得好，只是让人不必要地不快乐。况且我到最近几年才明白，在苏联那样的环境中，人真的不能对自己高兴。我相信吉列尔斯和里赫特一定也有弹得福至心灵，自己感到很开心的时候。但他们不能说，至少只能对至亲好友说。不要骄傲自满，但也别妄自菲薄。我知道我能达到什么，也知道尚未达到什么。了解这一点，我与自己和解，获得内在的平和。现在我上台比以前要快乐多了，这对我的音乐也有正面影响。之前有次齐默尔曼来我的音乐会，他到后台第一句话就是“放轻松，不要担心，你会很好的”，我就知道他了解我的问题。专注很好，但不要过分，演奏当下也要能享受音乐，否则演奏就成了苦役。我想他大概也经历过这些，而这就是成熟艺术家的智慧吧！

焦：谈到齐默尔曼，请您也谈谈喜欢的钢琴家吧。

阿：我近几年听了齐默尔曼演奏舒伯特奏鸣曲、勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》和贝多芬《第四钢琴协奏曲》。唉，怎么说呢，虽说完美没有止境，但若要形容这样的演奏，我只能想到一个字，就是“完美”。以前我觉得他有点距离感，但现在他有时会在演出中和听众讲解，那真是亲切。我也很佩服索科洛夫，他在钢琴上做到的实在不可思议。就巴赫演奏而言，在古钢琴上我最佩服斯泰尔，现代钢琴上最佩服普莱亚和席夫，后者更是弹什么都好，海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、巴托克等等无一不精。我也很崇拜鲁普。虽说讨论谁是某某派别的真正传人或代表，这听起来很不合时宜也很危险，但我真觉得就音

色和表现手法来看，他是涅高兹的真正传人。先别说那色彩极其丰富的琴音，他演奏最大声大概就是到中强（mezzoforte），但其中可有千百种层次，还有弱到不可思议的弱音以及极为广大饱满的音乐。更神奇的是他的演出每场都不一样，却都有道理。

焦：最后请谈谈您的新计划。

阿：我的巴赫专辑即将发行。这也是我研究肖邦的延伸，很期待大家的意见。最近有人邀请我演奏柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》。我很高兴，因为那是我和乐团合作的第一首大型协奏曲！那时我16岁，而当时的兴奋之情一直延续到现在。我青少年时弹了好几次，然后很多年没弹，如今重回此曲，真能以截然不同的眼光来审视一切习以为常的细节。我不会标新立异，非得要提出什么前所未见的观点，但它实在是很丰富的创作，只要演奏者够爱它，一定能够找出属于自己的独特心得。除此之外，我有很多协奏曲邀约—当钢琴家的好处，就是经典曲目太多，怎么弹都弹不完，还有人邀我弹《蓝色狂想曲》呢！我想演出一定会很有趣！

王羽佳
Yuja Wang, 1987—



1987年2月10日生于北京，王羽佳6岁开始学习钢琴，后于中央音乐学院和凌远学习。1999年，她至加拿大卡尔加里（Calgary）皇家音乐学院与陈宏宽学习，2002年至柯蒂斯音乐学院和格拉夫曼学习。2003年她以贝多芬《第四钢琴协奏曲》在苏黎世举行欧洲首演，从此开展国际演出事业。2005年她获吉利摩青年艺术家奖（Gilmore Young Artist Award），2006年与纽约爱乐日韩巡演，2009年和DG唱片签约并与阿巴

多在琉森音乐节合作。今日王羽佳已和世界各大指挥与乐团皆合作演出，在繁忙演出行程中持续拓展曲目，2017年获“音乐美国”（Musical America）年度艺术家。

关键字：国外学习 格拉夫曼 技巧 速度 曲目选择 贝多芬《槌子钢琴奏鸣曲》普罗科菲耶夫 斯克里亚宾 巴托克钢琴协奏曲 语文学习 阅览鲁普 柯奇什 阿巴多 MTT 评论 当代音乐 音乐会规矩 媒体 时尚 话题亚洲与古典音乐 给学生与家长的建议

访谈时间、地点：2017年1月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：虽然很多人可能已经对您非常熟悉了，我还是想请您谈谈您的成长过程。听说您儿时学了很多才艺，最后为何专注于钢琴与音乐？

王羽佳（以下简称“王”）：我真的学了很多，包括书法。我爸妈是蛮开明的父母，想说都接触一下，给孩子各种熏陶。家父是打击乐手，家母以前是舞团舞者，后来也教学，特别希望我也能走舞蹈的路。所以我小时候一早起床就得练功—唉呀，练功多辛苦呀！和这一比，坐着练钢琴舒服多了。所以当我7岁上普通小学，大人问我选哪个爱好继续发展，我就选了钢琴。早上去小学，下午去音乐学院。

焦：您学琴半年之后就上台演出了，为何进步如此神速呢？

王：可见我多么不想回去跳舞。

焦：您第一次来台演出，曲目包括肖邦《升c小调圆舞曲》（Op.64-2），听说那也是您首次音乐会的曲目之一。

王：是的，我已经演奏它超过二十年了，它也因此对我有非常特别的意义。我每次弹都有不同心得，也回想起好多事。

焦：可否谈谈您在北京所受的钢琴教育？

王：我的启蒙老师罗征敏先生是我母亲任职的舞蹈剧团伴奏。他用很生动活泼的方式引导我，为曲子编了很多故事。他发现我进步很快，建议我该接受专业训练，于是我7岁那年就和他的好友、中央音乐学院的凌远老师学习。我那时还考了级。我学琴半年就考了一级，一年后直接考五级，再一年一起考了七级和八级。我本来用直立琴练，音乐学院教授听了我弹，就说我该换成三角钢琴。我现在回到北京家里，还是当

年那架琴。

焦：我必须说我非常佩服您的父母。他们没有剥削您的天分，也没把您当成摇钱树或宣传品。

王：他们很善良单纯，不会想到这些。再说他们自己也是艺术家，很清楚从事艺术工作的难处与辛苦，所以完全让我顺其自然。就他们所言，他们只是希望我能增加涵养，童年过得丰富，没想把我培育成演奏家，我也没想过自己未来会成为职业演奏家。小时候弹琴完全是兴趣，练琴时常做白日梦，想的是我以后要当数学家或科技研究人员。我到现在也都不想把弹琴看成工作，仍然把它看成是兴趣与爱好。后来有赞助人愿意资助我出国留学，我就考了加拿大卡尔加里的蒙特皇家音乐学院；赞助人又说我最好能独立，家长不要跟去，家母听了也就让我一个人去，于是我14岁就离开中国了。我在那里和陈宏宽老师学，后来觉得天气实在太冷，就去考柯蒂斯音乐学院。当时没想到能考上，谁知考完隔天我接到格拉夫曼的电话，恭喜我录取并且要和他学习，我就决定搬到费城。

焦：和多数出国留学的孩子不同，您父母始终没有跟到国外陪伴，而您也很早就开始独立自主的生活。

王：这也是因缘际会。原先我是以交换生身份去加拿大，想说就去几个月而已。后来去念柯蒂斯，学校规定我15岁前必须要有监护人陪同，于是家母申请来美国。但那年遇到“911事件”，她签证连续被拒三次，得两年半后才能重新申请。等到签证终于办成，我已经17岁，不需要家长陪同了。刚去加拿大的时候会想家，也想老师，不知道是否真要走音乐这条路，到柯蒂斯后就比较不会了。我很幸运能和格拉夫曼学习。他是卓越的音乐家，还是超级大好人，更是演奏家过来人，很能体会我那时的不安全感，在音乐教育之外给我很多温暖关怀，格拉夫曼夫人也非常照顾我。

焦：我到这几年才真正体会出格拉夫曼教学的优点。他头脑很好，知道学生的演奏何时会走样，但不会强加意见，让学生自由发展。

王：我第一次上课弹了勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》和《帕格尼尼主题变奏曲》。他听完没说什么，不像在中国老师会讲很细或提出很实际的建议。他只要我从头再弹一次，点了几个大项，要我把谱子看清楚。其实每次上课他说的，都是要我把乐谱看清楚，读出作曲家的用意。回头来看，他可以说是用潜移默化的方式带领我研究音乐。如果我

的演奏和他的想法不同，他会思考我的诠释能否说服人；如果我的演奏还真和他想的一样，他又会警觉如此思路是否真的合适。总之我和格拉夫曼每两周上一次课，好像没有重复过曲子，把所有他想听的全弹完了。

焦：您很常弹琴给人听，对象有名家大师也有朋友，这是在学校养成的习惯吗？

王：是的，毕竟要能考进柯蒂斯，技术和头脑都要好。我常弹给同学听，问他们的想法，而我觉得这特别有用，因为大家都年轻，说话很直接，不会客气。我也弹很多室内乐。我进柯蒂斯之前参加了阿斯彭音乐节，那时就喜欢和各类音乐家交流互动。刘孟捷是我们的重奏老师，我也常弹给他听。每周四是讨论课，从中获益很多，包括反面学习—听到我不喜欢的诠释，我会思考为何不喜欢，或如何避免这样弹。总之柯蒂斯是非常高标准但不那么竞争的学校，同学之间很能讨论。

焦：格拉夫曼说您在柯蒂斯，就算是肖邦奏鸣曲也是一两天内就能学会。您何时意识到自己有惊人的技巧天分呢？

王：其实我从来就不这样觉得，总认为我的技巧还不够好；如果大家听我的演奏，印象最深的是技巧，那就表示我音乐还不够好。当然，初生之犊不畏虎，我小时候练了很多大家都说很难的曲子，像是《鬼火》练习曲。但把音弹下来对我而言实在不难，也不会对演奏感到害怕。现在大了，顾虑多了，倒不见得能像以前那样弹了。

焦：那么对您而言技巧是什么？是否追求过技巧？

王：对我而言，技巧就是“心里想什么，手就能做到”，但重点是心里先要有东西。从以前到现在，我都没有特别去练技巧。事实上我比较大的问题反而是不会练琴，很难掌握要如何练或何时不练。我觉得练琴会让人上瘾，但我不确定这种瘾是不是好事。小时候我听波里尼弹肖邦练习曲，那时的确想过“啊！每个音都好扎实好漂亮！我要是能弹得像这样就好了！”但我也没有去模仿他。后来有段时间很着迷米凯兰杰利和席夫那样的音色，但很快就知道不能只追求音色。音乐、声音、技巧，这三者必须合一，不可能分开。如果你听到我哪段弹得特别凌厉炫目，那是我认为那里的音乐要求我做到这些，而不是我要刻意表现技巧。

焦：您弹给这么多名家大师听过，有些的确以教学的态度给您建

议，您却没有变成伊索寓言里拾满七彩羽毛的乌鸦，不曾大幅改变演奏方式，维持一贯但持续发展的个人风格。这点我觉得非常有趣，也很难得。

王：我很感谢这些愿意听我演奏、给我意见的前辈。我希望通过学有专精的演奏家帮助我更具体地理解音乐，进而把每位作曲家和每种风格掌握好，倒没去想过我自己的风格，我也不会去模仿别人的诠释或弹法。我准备普罗科菲耶夫《第六钢琴奏鸣曲》的时候弹给基辛听。他16岁在东京那次演出就让我印象非常深刻，多年过去，他对此曲真的有很精辟的见解，也给我很好的建议。我准备巴赫、莫扎特或贝多芬时则弹给普莱亚听，他也推荐我听录音，比方说兰多芙斯卡和哈丝姬儿的莫扎特。我觉得对乐曲花的时间愈多、愈认真去探究，而且用自己的方式探究，那我的个人品味也会自然表现在演奏里。就发展方向而言，我还真没想过自己想成为谁。不过从以前到现在，大概有三位钢琴家曾对我影响很深，那是霍洛维兹、拉赫玛尼诺夫和齐弗拉……

焦：这三位都能弹出极为惊人的演奏速度，而论及速度，您也足以名列古往今来最著名的快手。

王：我觉得是我手小，手指动作又比较大，所以大家才觉得我弹得很快……

焦：这您就不用客气了，是真的非常快。但您不是什么都弹得快，不会刻意飙速，比方说肖邦奏鸣曲就不是；但对某些曲目，例如普罗科菲耶夫《第二钢琴协奏曲》，某些段落或许是有史以来最快的演奏，但听来又奇妙地没有匆忙之感。可否谈谈您对速度的感受，以及如何决定速度？

王：我其实蛮直观。就以“普二”为例，我14岁第一次听到觉得特别震撼，这个印象在脑海中挥之不去，我也就往如此方向练，认为它就该要弹得强而有力。不过我不太受录音影响。我小时候一直到十来岁，练琴都没有听录音，全靠乐谱和自己的想象来弹。我听力很好，很多曲子光用听就能学起来，但也因此我学习时不会多听，怕从此就先入为主。

焦：您有没有喜爱的音乐家？

王：钢琴家我喜爱霍洛维兹、拉赫玛尼诺夫、索夫罗尼茨基、科尔托、施纳贝尔和弗莱舍—我曾经和他上过两次讨论课，弹莫扎特和舒伯特，非常喜欢他的教法。我最近和维也纳爱乐合作莫扎特，我问他们对谁的莫扎特钢琴协奏曲印象最深，乐团居然说了两位美国人，赛尔金和

弗莱舍！基辛、波格雷里奇、普雷特涅夫、鲁普等等我也非常欣赏，不过我每段时间喜欢的钢琴家都不太一样。至于其他音乐家，我非常喜爱伯恩斯坦。我和MTT（Michael Tilson Thomas，1944—）那么有默契，很大的原因就是我们都在伯恩斯坦的感召之下。我也喜欢小克莱伯、富特文格勒和阿巴多，大概我很老派吧！我喜欢看卡拉扬指挥，而我希望我可以喜欢切利比达克，不过试了几次都没成功。说到卡拉扬，我最近听了他指挥柏林爱乐演奏的肖斯塔科维奇《第十交响曲》，那声音一出来我就被震住了—怎么能够这么厚实又灿烂？这给了我乐团声响的新标杆。

焦：可否谈谈您的曲目选择？我发现您一开始弹较多俄国曲目，后来德国曲目愈来愈多，但没有刻意弹冷门作品，也没想专攻哪一派，甚至也没特别经营美国曲目。

王：因为家母跳芭蕾，我从小就很熟悉柴科夫斯基和普罗科菲耶夫等人的芭蕾舞剧，后来也爱弹他们的协奏曲。我弹我有感觉的曲子。比方说普罗科菲耶夫《第二钢琴协奏曲》，我对它很有想法，知道我想要它是什么样子，如此我才去弹。我练过布列兹《第二钢琴奏鸣曲》，但这就属于目前我仍然没有感觉的作品，我不会为了要显示自己很聪明或很厉害而去弹。同样是现代作品，利盖蒂的练习曲我就很有共鸣。去年我开始弹梅西安的《图兰加里拉交响曲》，一开始没怎么听懂，不过我知道这是需要和乐团一起体验的创作，实际演出后也琢磨出兴趣来。钢琴曲目浩如烟海，每个人都在找亮点，或者开发还没弹过的作品。我倒是反过来想，在所谓已经发现的曲子里，仍然有很多尚未被发现的东西。所谓经典，就是经得起反复琢磨，有无穷的诠释可能，我不需要担心自己的曲目不够特别。

焦：不过您还是弹了一首以您的年纪（29岁）而言非常特别的曲目：贝多芬演奏技术最难、音乐相当不好理解的第二十九号《槌子钢琴奏鸣曲》。

王：其实最初的想法有点像赌气。以前每次弹肖邦和俄国曲目，签名会的时候总有人问我何时要弹贝多芬。被问得烦了，我就想“既然这么想听贝多芬，好吧，我就弹个五十分钟的贝多芬给你们听”。不过真的要弹《槌子钢琴奏鸣曲》当然不是赌气。很多人觉得学曲子要循序渐进，我反而习惯先登高望远。我在没有弹多少李斯特大型作品之前就先学了《b小调钢琴奏鸣曲》；同样，贝多芬钢琴奏鸣曲我之前只弹过第十三号，一下子就跳到《槌子钢琴奏鸣曲》。这不表示我没有花时间研

究他们的其他作品—为了准备《槌子钢琴奏鸣曲》我也研究了贝多芬的晚期弦乐四重奏和《庄严弥撒》—而是我希望能先从高处俯瞰这个领域，再慢慢探索细项。和《槌子钢琴奏鸣曲》相处一年多，我真的可以说我愈弹就愈感受到它的深邃与伟大，视野也变得不同。

焦：此曲第三乐章像是一个巨大的谜语，您怎么处理？

王：我在弹之前遇到普莱亚，他正好也要弹这首。他说第三乐章是贝多芬和上帝的对话，有他的宗教观，充满忏悔与救赎，种种崇高但不容易理解的东西。这确实不容易，但我想我们不需要自己吓自己，因为它难就心生畏惧，最后动辄得咎。我觉得这个乐章有奇特的时空感，而这是演奏的关键。把和声分析好了，诚恳用心地去弹，久了自然能把空间和时间掌握住，管住大项又处理细节。

焦：我听到一种批评，说此曲第四乐章那几乎无法演奏的三声部赋格，应该要予人窒碍难行的感受。可是被您一弹，所有技巧问题都不存在了，音乐就少了应有的挣扎感。

王：但我内心很挣扎啊！不知为何大家觉得我弹得很容易（笑）。不过我们应该把第三、第四乐章放在一起看。第三乐章如果你真听进去了，至少对我而言，那是最最痛苦的音乐了。贝多芬这首完全体现了浪漫主义刚开始的个人主义。他对生命不服，必须要战斗到胜利。一直在挣扎，但仍然充满积极正面的精神，所以每次弹完我都觉得自己也跟着精神升华了。如果我让大家听完后也能有精神升华之感，那无论是看起来困难或简单，其实都不重要了。

焦：另一位和您有很大关系的作曲家是普罗科菲耶夫。虽然大家都知道他的《第二钢琴协奏曲》很难，但您可能是第一位把它弹成流行曲目的钢琴家。您当年以他《第三钢琴协奏曲》和阿巴多合作，又以其《第六钢琴奏鸣曲》作为卡内基大厅个人独奏会首演的开场曲，而我知道您一直想演奏他的《第八钢琴奏鸣曲》，可否谈谈这位作曲家？

王：我第一次听他的作品是《托卡塔》，那时就觉得自己在性格上很能理解他。我在柯蒂斯一天到晚跑图书馆听音乐，听了他的七首交响曲和歌剧《火焰天使》，尤其着迷后者的阴暗、狂野与魔性。在他所有特质之中，我最喜欢的是讽刺，那种非常淘气、不顾世人眼光的睥睨态度。他非常有才，也知道自己有才，别人要是跟不上，他就特别会嘲笑。不只对人，他对政治也是如此。同样面对政府，我就不明白为什么肖斯塔科维奇会那么压抑。我喜欢普罗科菲耶夫那种笑看一切的讽刺—

在川普当选那天，我就弹了一整晚的普罗科菲耶夫《第七钢琴奏鸣曲》。

焦：您的确把他的讽刺感掌握得很好，但又不失音乐的平衡。

王：因为这也是他的重要特质。他的音乐像是高明棋士下棋，总有清楚脉络，无论听起来多现代，本质仍然相当古典。《第二钢琴协奏曲》虽然非常复杂，音多得吓人，但结构相当明晰，乐句开始与结束都条理清楚。若能彻底分析、通透这首曲子，其实也就理解他绝大部分的音乐语言与创作心态，之后再去弹他其他作品就事半功倍了。

焦：另一位不得不谈的作曲家是斯克里亚宾。您弹了他各个时期、大大小小的诸多作品，似乎对他特别感兴趣？

王：我最早从索夫罗尼茨基的演奏中认识他，当然也听过霍洛维兹的诠释。我特别喜欢他早期与中期的创作，弹他晚期作品又格外感觉过瘾，好像世界要走到终点—要创造就必须先有毁灭，而这毁灭又完全是为了创造。拉威尔《圆舞曲》结尾也是这种感觉，而我总是为此着迷。我喜欢普罗科菲耶夫的个性，斯克里亚宾我则喜欢他的信念。他从肖邦、瓦格纳一路走来，最后创造出前无古人、后无来者的声响世界，建立独特的“声音与色彩”系统。我不见得和他想的一样，但如此坚定信念非常吸引我。就此而言，斯克里亚宾其实也像贝多芬。

焦：您最近在弹巴托克三首钢琴协奏曲，我记得您最早弹的是技巧最难的第二号。

王：对我而言它比普罗科菲耶夫《第二钢琴协奏曲》或拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》都还要难，因为它整个是在三度、六度、八度、九度上的对位，速度又很快，弹完这个就真不觉得《槌子钢琴奏鸣曲》有那么难了。我第一次听他的作品是弦乐四重奏全集，当下很受震撼，觉得这真是太经典了，可以把数学、比例和音乐结合得那么好，理性与感性可以那么调合，再加上民俗素材，实在太聪明了！后来发现利盖蒂也是这样—哎呀，匈牙利人是不是都这样厉害啊？

焦：您第一次和台湾乐团合作，是和吕绍嘉与台湾爱乐乐团（NSO）弹第一号，这算是您的新曲子。

王：第一号是我最喜欢的，古典形式里完全是《奇异的满洲人》那样的野性，但它对指挥可是最难的，因为动机环环相扣却又出现在不同乐器，每个人都必须悬着心来演奏，稍一迟疑就会出错或者丧失紧凑

感。这其实是大型室内乐，钢琴的音多是八度而非和弦，不是很能被观众听到，不是传统意义的协奏曲。但演奏它真是挑战，要求对形式的掌握还有很敏锐的听力，我很高兴能和吕绍嘉与NSO合作。

焦：在弹过比较多的巴托克作品后，您怎么看这位作曲家？

王：我和拉多什上过课，他和我说了很多关于巴托克的演奏。他特别反对“打击乐式”的巴托克。他的作品是节奏性强，但这不等于要用敲击的方式演奏。巴托克自己的琴音相当抒情优美，触键很柔和，还富有弹性速度。我听了他和西盖蒂合作的《克罗采奏鸣曲》，这话确实不假。他琴音真的很美，我好像在听施纳贝尔演奏，又非常灵活自由。如此节奏弹性，加上作品中的“夜晚音乐”与民俗素材，让我感觉他的音乐是有弯度的，不是直来直往硬碰硬。不过陈宏宽和我说巴托克的手很小，《第二钢琴协奏曲》却有那么多九度，摆明了自虐虐人，根本就是虐待狂。我现在弹第一号这种把人逼到悬崖的曲子，更觉得……这话也确实不假！

焦：格拉夫曼说您读很多书、很爱参观博物馆和美术馆，但“关于读书或阅览这类个人学习却不多说，不曾以此为标榜或炫耀”。我知道这话也确实不假，可否谈谈这方面的兴趣与心得？

王：其实这是习惯成自然。我在飞机上不是看电影就是看书。我在中国的时候就很爱阅读，到了加拿大则靠读书来学英文，不管懂不懂，先把单字拿下来再说。那时寄宿家庭地下室有一面墙，全是CD和书，我就一本本看、一张张听。我读的第一本外文书是雨果的《悲惨世界》，还是未删节英译版，超级厚的一大本。

焦：这和您要弹贝多芬就挑《槌子钢琴奏鸣曲》下手一样嘛！

王：被你一说好像还真是这样。后来我读了伯恩斯坦的《青年音乐会》演说稿和《哈佛六讲》，印象都很深刻。我持续在读中文，最近看了莫言的《丰乳肥臀》和木心著作，以及李炜的《嫉俗》等等。有些时候阅读是为了准备曲子。比方说我弹贝多芬的时候不只读他的传记，也读那个时代的诗，这样更能体会他的信念与意境，也知道那一代人在想什么。我不是为了要获得灵感而去读书，但读书真的给我很多灵感。如果想当好的音乐家，我想不只要保持身体健康，也要保持灵魂健康，补充好的精神食粮。

焦：您也很在意自己的语言能力，我发现您的英文用字遣词很有水

平。这其实很特别，因为很多音乐家就算离开原生国家，也不见得会把外语说得很好，因为音乐学习所用到的词汇其实没有很多。

王：我觉得这是我在外国社会站稳脚步的必要条件，尤其我不像我的欧洲朋友，他们几乎都会说很多种语言，但我的外文只有英文，所以更得学好。不然我有想法却表达不出来，那该怎么办呢？要有想法，也要获得表达想法的能力，这两者互为表里，都很重要。我听弗莱舍讲音乐，他可以把复杂深刻的道理用极为简单生动的方式说明。凌远老师也是如此。我和她上课，她只要说寥寥几句，甚至一个字，就能让我了解。我希望我也能达到这样。

焦：您的许多朋友都比您年长不少，可否谈谈他们？我知道您第一场重要演出就是替鲁普代打，后来和他变成好朋友。

王：他非常可爱，说话很好笑。我第一次见到他，自我介绍我就是帮他代打的那个，“喔……所以你弹得和我一样好啰！”—哎呀，这要我怎么接话嘛！他又说我听说你在柯蒂斯学习，但他不问“你和谁学”（with whom）而是问“你和谁作对”（against whom），总之非常风趣。后来我去他在瑞士的家，一聊就是八小时，还一起看了伍迪·艾伦的电影。他在家什么都弹，从巴赫弹到普罗科菲耶夫，要上台却永远很紧张。那时我弹勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》给他听，他则放了某个录音给我，一边听一边称赞，“唉呀，你听这层次……你听这线条……你听这声音……你听这感觉……啊，真是弹得太好太好了！你知道这是谁弹的吗？”我说我不知道，他说你使劲猜，我说我想破头也猜不到。最后他说：“这是我22岁参加利兹大赛现场弹的。”看我愣在那边，他又说：“没关系，我再也弹不出来这样的演奏了。”

焦：这真是整人啊，哈哈！

王：就是说啊！不过那个演奏真是好，深刻又有年轻人的冲劲和狂野，实在恰到好处。表演艺术每次演出都是独一无二，大家实在要珍惜啊！另一位非常逗趣的是柯奇什。他是那样了不起的钢琴家前辈，但我们第一次见面时，他居然说他看了我很多在YouTube上的演奏，非常欣赏，早就期待和我一起演出，让我受宠若惊。我们排练巴托克《第二钢琴协奏曲》，有段结束后他不怀好意地说“喔，刚刚那个右手是升C……”—天，就这么一个藏在一堆音里面的不起眼错误他也抓得出来！我们本来要录巴托克钢琴协奏曲全集，他说这三曲很久没有一个“标准版”，而他愿意和我一起完成，非常遗憾他突然过世。

焦：他也和我说过。真的很遗憾。也谈谈和您合作过的指挥大师吧？

王：说实话，以前根本没想过，自己有一天会和许多小时候在唱片封面上见到的名家合作。等到真合作了，除了两位，我很惊讶地发现无论我们的年龄差距有多大，他们就是把我当成年轻的音乐家同行，彼此互相讨论。我第一次和阿巴多合作，以为他会提出一堆意见要我改进，或希望我弹成他想要的样子，没想到他相当尊重我的意见，交流非常愉快。他蛮害羞，排练时话很少却直指核心，简单几句就点出演奏在平衡或结构上的问题，并且给予更精深的目标，很有经验和智慧。至于MTT，他非常斯文，很会说话，表达非常精到。我17岁认识他。那时他听我排练格里格《a小调钢琴协奏曲》，非常喜欢，后来我们每年都合作。

焦：他说过他从来没有见过一位像您这样的明星，身边居然没有一堆跟班。

王：我想美国人若是读多了爱默生，大概都特别欣赏独立自主。总之我们变成很好的朋友，而他某方面其实像家长一样照顾我。我常弹琴给他听，特别像是《彼得鲁什卡》三乐章这种和管弦乐有关的曲目，他能从更宏观的格局来看。另外他对中国文化很有兴趣，办公室里挂了一幅横匾，上面题了“空茶”两个字。

焦：空茶？

王：他叫MTT，念起来像是Empty Tea，翻译成中文不就是“空茶”吗？

焦：哈哈哈，这真是够特别了。您的演出非常多，一年常在一百场以上，您怎么看这样的忙碌生活？

王：我16岁就有经纪人并且开始演奏了。一开始是为人代打，后来开始有自己的音乐会。最初很兴奋，光是去机场都觉得开心。但随着演出愈来愈多，发现我虽然到了很多地方，但去的只是机场、旅馆和音乐厅后台—我连前门都不见得知道长什么样子—在所有地方都做一样的事，就开始心生厌烦。忙碌生活让时间与空间有点错位：明明是好几年前的合作，但想到和阿巴多的录音，又似乎就在昨天。我说了好几年要减少演出，但后来发现演出也是促进我精进的动力，所以只能说顺其自然吧！

焦：一转眼您已演奏十四年了，我很好奇您是否曾经焦虑，担心自己只是昙花一现？

王：倒也没有。这不是说我很骄傲，觉得自己最好，而是我想的就是音乐。如果我把心力放在音乐上，而不是其他有的没的，做为音乐家我始终很安心，其他事也就不那么重要了。

焦：您以前非常在意别人的评论与意见，现在还是如此吗？

王：现在不看了。我是很有好奇心的人，一开始都很有兴趣知道别人的观点，特别是YouTube刚出来的时候，我还真一条条评论都看，见到不好的评论当然也不开心。但久了以后我发现很多评论根本没道理，甚至连曲子都没研究好。比方说有人批评我巴托克《第一钢琴协奏曲》第一乐章结尾“和乐团没在一起，没有同时结束”—唉，那个地方谱上就是错开的。我们花了好多时间练习，才能“不在一起结束”。与其看这种意见，不如把时间用来多学新曲子。

焦：您显然是21世纪上半的代表性钢琴家之一。作为古典音乐家，您希望为这个领域带来什么发展或变化？

王：我没有想过自己能带来什么变化，但我始终希望我能传达音乐所带给我的感动，把听众带到另一个世界，让大家知道现世虽然有很多荒谬，人生还是值得活的。此外，我想呼应诺曼（Andrew Norman，1979—）在领“音乐美国”年度作曲家奖的时候说的“最伟大的作品还没被写出来”。我们不能光听莫扎特、贝多芬、肖邦这些作曲家，不要只听好听的经典，就像我们读书不能只读过去的名作，或者只把阅读当成消遣，也该读一些不熟悉或有挑战性的作品，即使不喜欢也保持开放心胸。比方说，对我来讲古典音乐从巴赫开始，但我最近常和打击乐演奏家葛鲁宾格（Martin Grubinger，1983—）合作，他说对他而言，他的巴赫是巴托克的《为双钢琴和打击乐器的奏鸣曲》，而他每个乐季演奏的曲目多是当代作品。我虽然没有弹很多当代音乐，但我一直关注这个领域，也鼓励大家去听。

焦：您认为您这一代所面临的问题是什么？

王：我觉得所谓的“古典音乐会规矩”应该与时俱进。我常去听音乐会，但就像我刚刚说的，我是很好奇的人，常在歌剧换幕或曲子演完的时候，想到什么就上网查什么。但我只要一用手机，即使没有干扰到旁人，还是会有人来骂我。我都不知道他们去音乐厅是为了要欣赏音乐还是为了去守规矩。如果古典音乐会一直这样，那当然对年轻人失去吸引

力。我希望大家能好好思考某些规矩是否真的必要。

焦：不过我在想，这些“纠正”您的观众，可能多少也是看您好欺负吧？我觉得部分西方媒体也是如此。

王：我知道你要说什么。“亚洲人、年纪轻、女性”，很多媒体还没听我弹，标签就已经贴上了，认为我不过就是技巧好，音乐大概不行，或老是问一些很会激怒人的问题，想来套我的话。不过我很早就意识到，无论我多么小心，如何和他们玩策略，如果媒体真要扭曲，他们还是能够把我的话断章取义成他们要的样子。既然如此，就只能希望读者有明辨是非的能力了。如果你看到的访问问题实在愚蠢，就表示记者没脑子，报道也就不必尽信了。

焦：另一件我想您已经被问烦的事，就是裙子。您怎么看外界总是要问您服装这件事？这是对女性音乐家的重视还是偏见，或两者都是？

王：很多人认为我爱时尚，总问我爱什么牌子的衣服，老实说我真的不知道，也没有想研究。我可以很诚实地告诉你这一切的缘由，那就是我个子小，骨架也不是西方人的样子，买了礼服怎么改都不见得合适，或是穿起来不舒服、感觉很拘束，让我没办法在台上尽情挥洒。总之是裙子在穿我，而不是我在穿裙子。既然如此，我干脆自己设计。我把想法和裁缝师讨论，或画图给他们看，让他们帮我做我想要的衣服，如此而已。我没想过自己在服装上一点创意的选择，最后会引起这么多的讨论。不过我的个性在这方面也很倔强，外面愈爱说，我就愈不会让他们影响我。无论我穿什么衣服，影响我的就只有上台那一刻。一旦演奏开始，我就把自己交给音乐，根本没去想自己穿什么。

焦：您这里其实隐约提到一点，就是现在的古典乐界愈来愈注重话题，但讨论的多半和音乐没有关系。

王：这其实很悲哀。今日的音乐家可能需要人打理公关事宜，有些经纪公司和唱片公司更热爱做广告。但无论公关和广告做了什么，重点应该是告诉大众这位音乐家能在舞台上做到什么，而不是都在说和音乐无关之事。大家都希望自己受欢迎，但究竟是为何受欢迎？如果音乐家不是靠演奏受到欢迎，那如此的受欢迎究竟有什么意义？另外我一直记得论语那句“不患无位，患所以立”。现在古典音乐界很喜欢噱头，某某人和谁在哪里演奏，有多少人观看，但谁去进一步探究演出质量呢？很多人观看的演奏，也可能是很差的演奏。如果大家心都不在音乐上，长此以往，对整个乐界势必造成严重伤害。

焦：不过谈回服装，虽然我们应当注重音乐家的音乐表现，但外貌与服装仍会影响到观众。

王：所以我巡回演出《槌子钢琴奏鸣曲》的时候都穿长裙，也更正式一些。我还是会思考服装和演奏之间的关系，但其实就是合用。比方说我现在巡演协奏曲，一趟出门得弹好几首不同曲目，而我最多带两套礼服替换，服装实在不是重点。

焦：最后我想请问，您觉得古典音乐的未来会在亚洲吗？您对亚洲或中国的古典音乐发展与教育有何观察和看法？有无特别想和学生与其家长分享的心得？

王：我相信古典音乐的未来会在亚洲。我在欧洲听音乐会，听众年龄都很高，在亚洲则是很多年轻人，也见到许多家长带孩子来听。但孩子喜不喜欢，坐不坐得住，这我就不知道了。我觉得要顺其自然，让孩子能自动自发地学习，无论是绘画、跳舞还是学乐器。家长可以在吃饭的时候放些古典音乐给孩子听，看看他们有没有反应，不要试都没试就强迫孩子学琴。我很喜欢你访问席夫里面的一段：他说某次库尔塔克讲解乐曲，突然说“这段贝多芬在《第十五弦乐四重奏》里也用了类似手法，我想你一定知道吧？”那时十几岁的席夫并不知道，于是下了课马上去找乐谱，最后把贝多芬四重奏都读完了。这就是有兴趣并且自发学习。我小时候第一次听贝多芬是富特文格勒指挥的录音，一听就入迷，听到把整首曲子都背下来了还在听，就像你那么爱写作、爱访问音乐家，好像都不会累。人只有做自己喜欢的事才能这样。小孩若能找到兴趣，那自然会学得很快。希望大家能为了爱好而学，而不是为了成名赚钱而学。

张昊辰
Haochen Zhang，1990—



1990年6月3日出生于上海。5岁即于上海音乐厅举办独奏会，6岁和上海

交响乐团演奏莫扎特《第二十一钢琴协奏曲》。他曾就读上海音乐学院附属小学，后至深圳和但昭义学习，2005年至柯蒂斯音乐学院和格拉夫曼学习。他于2002年获得柴科夫斯基青少年音乐比赛钢琴组冠军，2007年获中国国际钢琴大赛冠军，2009年更获范・克莱本钢琴大赛冠军，国际声名鹊起。张昊辰技巧精湛、音色优美，诠释见解深刻细腻，又有宽广曲目，是当今乐坛最出色的青年音乐家之一。2017年获费舍尔事业奖（Avery Fisher Career Grant）。

关键字：成为演奏家 国外学习 作品规律 技巧 自发性 范・克莱本大赛（2009年）曲目设计 古典音乐在21世纪 小众 东亚钢琴家在国际乐坛 古典音乐的普世性 正统 外来文化成为活水 中国/亚洲美学 陈其钢《二黄》 东亚官儒文化 音乐学习建议 广博涉猎

访谈时间、地点：2018年5月，台北

焦元溥（以下简称“焦”）：非常感谢您接受访问。首先可否谈谈您学习钢琴的缘起？听说这和令堂学英文有关？

张昊辰（以下简称“张”）：是的。她那时正在学英文，爱好阅读《读者文摘》。有次她看到一篇报道，标题大致是“学习钢琴是提高儿童智力的最佳捷径”。我父母不是古典音乐迷，但家里本来也就会播些交响乐，只是没有什么钢琴曲。那篇文章认为，钢琴演奏对左右手的运动训练几乎相同。如果右手开发左大脑，左手开发右大脑，那就是均匀开发；这和别的乐器不太一样。我属于中国典型独生子女的一代，是父母未来唯一的希望，因此孩子的智力发育格外重要。此外，我小时候性格比较孤僻，喜欢一个人玩。其他孩子在操场上运动，我会自己在角落跑步、转圈。我妈就想，钢琴有益于脑力开发，而孤僻的孩子可能脑海中有自己的抽象世界，音乐或许可以填补它，成为脑海中的玩伴？这就是我开始学琴的契机。

焦：但您是否很早就展现出音乐天分，例如听到乐曲就很有反应呢？后来又如何学习？

张：我小时候中国刚引进卡拉OK，各种各样的歌曲，多数还是台湾来的。我听父母唱，回家路上就把他们唱过的歌曲又唱出来，这应该有音乐天赋吧。我不到4岁就开始学钢琴，9岁考入上海音乐学院附小，11岁搬到深圳和钢琴教育家但昭义老师学了四年；15岁考进美国柯蒂斯音乐学院，后来基本上定居美国。

焦：您现在怎么看在中国所受的钢琴教育？

张：中国那时有非常严谨的一套技巧训练方法，包括老师对乐谱的各种要求。虽然可能比较闭塞，但很有系统，会培养孩子对自己演奏的批判性。无论从音乐、技术、音色还是基本功来说，我受到的教育都很关键，而我绝非特例。当然到了西方之后又开启了新的天地，那是我找到自己个性的过程，但奠下坚实基础无疑极为重要。

焦：很久以前，我在网络上看到您13岁弹肖邦《第一钢琴协奏曲》的录像，非常惊讶，觉得影中人天生就注定要成为钢琴家。但令堂如果原以增进孩子的脑力为学琴出发点，那不见得会特别指望您成为钢琴家。您才华过人，学其他科目大概也会有好成绩。何时您觉得自己该专注于音乐，要以演奏家为志向？

张：这要分几个方面来说。我小时候学琴进度很快，学琴一年多就可背谱演奏巴赫《二声部创意曲》全集以及莫扎特和海顿的奏鸣曲，当时一位外国专家参观幼儿园，一连听了我近十首巴赫作品而大为惊叹，此事使园方和我的启蒙老师产生了给我办独奏会的想法。那时我才5岁，完全不知道那是什么，也没有压力。但即便如此童稚，开独奏会之后我听到许多赞誉，隐约觉得钢琴虽然只是一个爱好，但似乎会成为我人生中非常重要的一部分。考入上音附小之后，按理说这算进了音乐专业的门，但我还是颇感纠结，因为我特别喜欢文化课。钢琴像是空气，虽然重要，却不太能感觉到它的存在，对文化课才有火一样的热情。我很喜欢历史，也爱读科普书，天天抱着各种百科全书看，还想以后做科学家。然而我的专业老师特别鼓励我往音乐深造，说程度这样好，不学太可惜了，我也就懵懵懂懂地继续学。音乐在我的人生好像一个预设，就这样发生了。这在我潜意识当中虽然一直存在，但我始终没有自我认定要当音乐家。真正有这样的感觉，要当音乐家、做艺术家，那是在进入柯蒂斯之后。

焦：为何会有这样的变化？

张：柯蒂斯是非常小的学校，不过一百六十人，学钢琴课的也就是二十人上下，但学生来自世界各地，弹法相当不同，也都很有想法，让我大开眼界。在国内，基本上一位老师的班上呈现的就是一个系统的教法。听大师弹，虽然各家各派很不同，但对孩子来说那毕竟遥远，刺激与影响比不过同龄人所呈现的不同，因为那可以直接对照到自己身上。有了比较，我开始想我该怎么弹，什么是我和他们不一样的，我对音乐能说什么、能贡献什么。虽然不能说是成熟的意识，但“我是谁，我能

做什么”的自觉开始苏醒了。

焦：刚刚您提到小时候喜欢一个人玩，有享受独处的方式。我想和其他乐器比起来，钢琴家更需要有这种本事，要能享受孤独，在琴房里练琴。但这样的个性到了柯蒂斯，是否也有改变？

张：我以前练琴经常“偷懒”。我常利用分手练习时看书，右手练，左手就捧着书，听到我妈脚步声临门了，就把书藏到钢琴后面。那时我对钢琴还是保持着玩心，到了柯蒂斯才意识到“这是自己的事了”。另外，本来家母要陪我在美国念书，谁知再签被拒，我突然得一个人生活。我在家很受宠，现在得学着自己打理一切，突然觉得我必须要成长了。那是从小孩心智到青少年、成人的第一步。恰巧我又和格拉夫曼学习。他的教学比较放松，给我很大的发展空间。他不会告诉学生一定得做什么，很多时候我要自己想“我想做什么”。他允许学生跟他争论，允许有不同意他的空间，而这正适合那时期的我。小提琴家斯特恩曾说过，“没有节制，获得自由不会是真正的自由。”我在中国受到非常系统式的严格教育，在需要发展独立思考的关键时期又到了格拉夫曼门下，现在想想真是幸运，也充满感恩。

焦：您之前提过您学曲子愈来愈快，而且是有计划地自我训练。比如说您会想上次学类似作品花多少时间，这次可用更短时间学好。这是何时养成的习惯呢？

张：从我学琴两三个月就是这样了。我不是为了挑战而挑战的人，其实我可说自己很懒很被动，但可能是性格孤僻使然，我从小就对抽象事物更有兴趣。那么多音符在谱子上，乍看乱七八糟，却好像有莫名的规律。就像玩游戏，这周我可能花几小时把某曲子背下来，下周我感觉可以背得更快，但要怎样更快？里面是不是有更多的奥妙？以前有人问我有无视谱、读谱或背谱的诀窍，我觉得最好的诀窍就是兴趣。我不知道这有多少属于天赋，但我知道天赋首先离不开兴趣。如果这星期老师给的曲子我能背好，下周我能否多背一首？对我来讲这纯粹是好玩。

焦：如果作品的风格和语汇，与您之前研究的作品都不一样，您该如何快速找到它的规律？

张：我觉得只要不是完全非调性的创作，或者说只要有调性因素存在，就可以从中找到规律，即使这规律各家不同。我正在学布列兹的《第一钢琴奏鸣曲》；这对我就很难，但我相信对所有人都很难，因为它完全没有任何调性的影射，彻底离开传统，要背只能靠肌肉记忆。很

多现代派作品，即使是勋伯格十二音列的创作，都还是有些许调性因素，可从中找到刺激你直觉、听觉的记忆方法。人类的听觉直觉和调性相连，只要有调性，就可找到背谱的规律。

焦：您有非常卓越的演奏技巧。您对技巧学习又是什么想法呢？

张：我最初学曲子特别注重音乐性，弹琴主要靠乐感。但七八岁开始，我和上海音乐学院的吴子杰老师学习，开始比较严格的技巧训练。和但昭义老师学习，又是对细腻度与音质要求的飞跃。现在回想，和背谱一样，除了先天条件，我认为技巧能否学好，关键仍然在于兴趣。技巧中必然有些小环节只适合自己，是老师无法传授的。如何弹得更精确、更轻松，这要靠自己有意识、有兴趣地去琢磨。这个天上无法掉馅饼，没有什么万能方法能解决一切技巧问题。有些东西是你有多少兴趣，付出多少心血，才会有多少收获。

焦：您对技巧有任何个人目标或期许吗？

张：我觉得技巧最高的要求，就是它怎么服务于你的个人风格。如果看世上钢琴大师，让我们最能记住的，通常都是技巧和音乐完全结合为一的。如果只是八度弹得特别响，三度跑得特别快，其实没有真正的表达力，因为这不能突出演奏者的个性与风格。此外，我把技巧分为硬技巧和软技巧。前者是能多快、多响、多精准等等，后者则包含触键的体系，音质、色彩的变化与控制。这都属于形塑个人风格的关键要件。

焦：在技巧和艺术的表现上，您是否也受到前辈艺术家的启发？

张：我到美国之后特别喜欢普莱亚和鲁普，听很多他们的录音。到了19岁左右，我开始听很多老录音。我小时候听拉赫玛尼诺夫的录音，觉得音质很差就不想听。但19岁以后再听拉赫玛尼诺夫、科尔托、弗里德曼、莫伊塞维契，却感受到一片新天地。我觉得从1960年代开始，钢琴演奏愈来愈脱离个人化。现在一般听到的，其实是相当遵循原谱的方式。原谱本身作为文本，意义仍然重要，但若整体潮流如此，就陷入缺乏多元化的局面。那么多人弹同一首曲子，但处理就是那几种，对作曲家甚至钢琴演奏创造性的看法，完全服务于原谱。谱面凌驾一切，个性、创造性、自由度等等都在下面。以前的钢琴家可以极个性化地处理音乐，可以那么不同，甚至可以弹那么多错音，不在乎精准度，但演奏中的音乐魅力，透露出那时代一种更自然、随兴的情怀，或者一种精神面貌。这是我应该发现却一直没有发现的世界。我们不可能去复制过去年代的演奏，但其演奏中的性格，需要现在的音乐家去学习并重视。现

在的演奏多半像是呈现一个框架，把作品摆设出来，但随兴自发，或许才更像艺术该有的样子。我喜欢的指挥家，例如富特文格勒和门格尔贝格，以及大提琴家卡萨尔斯，都是这样的艺术家。

焦：您19岁就得到范·克莱本大赛冠军。一下子从学生变成独奏家，要展开演奏事业，您那时觉得自己准备好了吗？

张：由于个性懒，得到冠军后我并没有特别兴奋，甚至觉得回费城好好上学不是很好吗，干吗一年要弹七十场这么累？这种被推上舞台的感觉，我不觉得很自然。但真正演出之后，也就慢慢适应，也发现演出仍旧是自己最爱的事。走到舞台上，看到自己的存在带给别人很多收获，尤其是我想传达的被接收了，彼此心领神会，那是种特别幸福的感觉，也了解作为音乐家真正的意义。即使旅行奔波、行程规划并不自由，但好的一面最终还是远远大于不好的一面。

焦：那您怎么看参加比赛这件事呢？

张：比赛作为促进学习的动力，当然很有益处，能帮助我认真检讨需要改进的地方。比赛过程中聆听别人的演奏，也能学到很多。然而比赛所强调的竞争性，把演奏当成运动，又是不好的一面。种种非音乐性，甚至会伤害音乐的情绪，像是竞争心、好强心，都会透过比赛暴露出来。然而克服这些心魔的途径，又恰恰是音乐本身。如何在比赛中锻炼心志，对抗这些非音乐性的心态，就至为重要，或许又是更大的考验。

焦：很多年轻音乐家，即使事业发展良好，还是会患得患失：万一明年没有今年这么多音乐会怎么办？下一乐季合作的乐团不知道如何？您是否曾担心过这些？

张：一定程度的担心肯定有。我虽然懒，但那是对生活中的实际琐事；对我想做的事，我一点都不懒。如果今年演出没有去年多，我可能会有点焦虑，但这心情马上就会过去，因为我可以花更多时间做我想做的事，学更多想学的曲子，读我想读的东西等等。唯一会让我觉得遗憾的，就是没办法分享更多，把练琴心得分享给听众。演出机会少些、曝光率少些、经济来源少些，这些对我来讲影响倒不是很大。

焦：您有长期的曲目规划吗？可曾考虑选择某些作曲家当成演奏主力，成为个人的专属标签？

张：我还是希望多弹一些协奏曲，累积多一些随时能拿出手的作

品。至于独奏会，我倒没有特别宏伟的长远规划，也没有要专攻某些作曲家，我知道自己每一个阶段都会有不同的兴趣和侧重点，这是当下的自己都无法预测的（当然我对德奥音乐的热爱从未改变）。我更重视的，是让每场独奏会曲目设计都呈现不同视角。虽说独奏会的良窳，最终还是取决于演奏的质量，但某种程度上也取决于所提供的叙事角度。每首曲子是独立的生命，但在演奏会中和其他乐曲串联在一起，它们就变成一个更大的生命体的一部分。演奏者必须同时呈现两者，个体要好，整体叙事角度也要好。曲子放在不同的脉络或位置，绝对会体现出和你单独听它所不一样的情境。演奏家是二次创造者，而二创应该有很多面向，包括曲目设计。

焦：可否就以您在BIS的第一张专辑，舒曼《童年情景》、李斯特第二号《叙事曲》、雅纳切克钢琴奏鸣曲和勃拉姆斯《三首间奏曲》（Op. 117），来说明您的乐曲编排设计呢？

张：作为第一张专辑，我希望它能展现我作为艺术家的态度。我虽然弹很多炫技的典型浪漫派大曲目，但离我更近的，是具有内省风格，能引发哲思气质的作品。当中的李斯特虽然有不可忽视的技巧性，放在这样的脉络里，突显的就不是炫技，而是其冥暗、潜流涌动的性质。如此张力到了雅纳切克，又化为更内缩的戏剧性。最后的勃拉姆斯，则带出淡泊与悲凉的感受。四部作品相当不同，但放在一起能有拱型架构与统一的生命体。在如此设计下，我在专辑中的《童年情景》弹得比较简洁，像是成年人回看童年。但若在音乐会中搭配舒曼的《交响练习曲》，我就会侧重于表现儿时的奇异心境，弹得更自由。

焦：我觉得您的设计都很有意思，像高超的大厨，带来美妙又意想不到的感受。最重要的是您以听觉与氛围为考量，而不是字面—有很多音乐会，只是把相同主题的作品放在一起，却不考虑听起来如何。这就像把所有红色食材都放在一块，却不考虑尝起来如何，草莓配上了辣椒。

张：乐曲安排不该形式化，流于一种套路。可以统一、可以对比，但都要服务音乐作品的性质，而不是仅看表面的“标题效应”。我觉得最好的状况，可能是让听众觉得“咦？我没想到曲子可以这样搭，但这样配起来，感觉非常好”，能相辅相成，听到原本没有的东西。

焦：古典音乐在21世纪受到很多挑战。很多人觉得必须要求新求变，演奏家要懂得多角化经营，要主动培养乐迷。然而这种种经营，往往对培养艺术思考无益，甚至有害。您怎么看这门艺术的发展？变与不

变之间，我们该注重的是什么？

张：在可预见的未来，我想古典音乐的演出样貌必然会发生改变，一百年后的贝多芬演奏必然和现在的不一样。但最后会发展成什么样子，要看古典音乐对于社会的意义。然而无论如何改变，就如过去两百年的过程中，古典音乐的模式和型态，基本上没有过分巨大的改变—虽然相比要求台上台下都要正装的年代，也许是“被动地”进步了一些。某方面而言，这确实是一种保守。但另一方面，或许这种保守也代表它拥有珍贵的质量，需要且值得被保留。现在时代变动过快，还因为过快而导致不清醒，偏偏当下潮流又崇尚，甚至追求不清醒，反智主义大行其道。大家沉浸于娱乐，不愿去沉淀思考，许多艺术创作也随波逐流。古典音乐虽然也难免受这样的影响，但究其根本，是演奏经久流传的艺术品，捍卫那些不妥协于时代的审美追求。这是很动人的力量，就像泥石流冲过，但有一块石头仍然屹立不倒，那块石头就是古典音乐。换句话说，如果一个时代因为走得、变得太快而导致不清醒，那不走、不变的事物，或许正代表着对清醒的诉求。

焦：但很多人认为古典音乐既是小众，所以不需要重视，也不该投注那么多资源。

张：我们应该看小众之所以小众的本质。以诗歌为例，新诗在中国曾经大众过，在1980年代火了好一段时间：那时“文革”刚结束，所有人都开始写诗，诗人甚至变成明星，北岛的知名度不会输给邓丽君。但那是非常时期，全民迷诗也毕竟不是正常的现象，之后诗歌又回到小众。但无论大众或小众，诗歌本身的价值不会改变，并不因为变回小众而减损。对我而言，诗歌和古典音乐的本质因为在当代无法被轻易消费而更显珍贵。这个性质使其小众，但也因此更需要我们珍惜与重视。

焦：近二十年来，东亚钢琴家在国际大赛上斩获良多，各大赛都出现东亚冠军得主，东亚音乐家也成为国际乐坛的新主力，宛如当年苏联/俄国钢琴家带给西方世界的震撼。您怎么看这样的发展？

张：某种程度上，我们和昔日的苏联/俄国钢琴家相似，尤其以演奏技术精良出名。但东亚音乐家作为一个群体的兴起，和苏联音乐家其实不能相提并论，因为这是全新的事件，可能还是世界艺术史上的首例。俄国学派音乐家无论技巧如何，若是演奏俄国作品，还恰恰以此为演奏主力，那是“本土音乐家去演奏本土作品”，而这个“本土”其实属于“西方”的一部分。我相信西方听众并没有觉得苏联/俄国音乐家是“和西方无关的人去演奏西方音乐”。只有这近二十年来，我们看到原本和

西方文化没有深刻交集的国度，出来一整代的音乐家以一个潮流出现于国际乐坛，甚至包括中国这样开放甚晚的国度。之前虽然也有亚洲音乐家能在国际乐坛占有一席之地，但那是零星出现，现在则是一代人。无论东方音乐家技巧好或不好，其演奏对西方而言，都是“非本土的东西进入本土”。我觉得这非常有意义，因为它恰恰是该有的事件。艺术，特别是音乐，作为抽象性语言，本身就有打开国度、超越种族、跨过壁垒的特性。但这只是理论，从来没有真正实践过。常说音乐是“人类共同语言”，但怎么共同呢？美国人唱京剧和昆曲吗？俄国人演奏阿拉伯音乐吗？没有。我们只是从欣赏层面来讲，欧洲人可以欣赏非洲、阿拉伯的音乐，中国人也可以欣赏西方古典音乐。因此，我们这代人背负着一个使命：不只要向世界证明我们可以演奏好古典音乐，更要证明音乐作为一门表演艺术真的能够跨领域。毕竟这里一直有个悖论：一方面，西方对全世界宣扬他们的价值观，认为那是“普世性”，包括他们的艺术。但作为西方中心主义来说……

焦：这个“普世性”转了半天，其实还是在西方。

张：正是，还是在西方。面对“外人”演奏他们的音乐，常常因为西方中心主义，又会走到一个屏蔽的角度—不，你还是不对，还是没有懂我们文化的精髓。但问题是，贝多芬到底是普世的，还是只适合德国人的？如果精髓只有德国人或西方人能懂，那怎能说是普世的？我们这一代现在有这样的历史契机，可以证明西方音乐的精髓是文化之间共通的精髓，音乐真的是普世性的艺术。

焦：我现在有两个比喻，您觉得何者比较像您的观点，或两个都不像：以演奏贝多芬的奏鸣曲为例，您是以来自中国或亚洲的人去学德文，然后用德文把这个故事说出来？还是说我们看贝多芬的奏鸣曲，是看德国人用德文写了一个故事，而我们现在用中文把德文故事翻译出来？

张：如果你拿翻译的情境做比喻，我觉得两者可以兼有。文学恰恰有音乐所没有的问题，就是翻译。德国人看不懂中文作品，中国人看不懂德文作品，这就需要翻译。我若要把德文译成中文，我肯定要真正了解德文，不然会出现很多漏译或误译，尤其是关乎民族精髓的东西。贝多芬的音乐，再怎么抽象或普世，仍然不能脱离时代。如果他不是在18世纪末、19世纪初的德国与奥地利，就不可能写出那样的作品。如果把舒曼放到1840年的清朝，他也不会是我们知道的舒曼。所以音乐当中有些最灵魂的东西还是民族性、地域性的。每个音怎么写下去的，都离不

开养育它的语境，任何艺术形式都是如此。

焦：这又回到民族性与普世性的讨论，也有“正统”与否的讨论。

张：又比如诗歌和音乐一样，某种程度上最具抽象性，也就最模棱两可，可以有多种解读的可能。加上翻译因素，就更有趣。一首诗翻译成外文，让该语言的使用者读出美好的感受，原文却不见得如此。翻译可能比原文更好，或翻出原文中看不到的东西，所以我们无法否定翻译的价值，翻译作品也是文学作品。回到音乐来说，即便我们承认贝多芬的民族性，认为德奥音乐家演奏的贝多芬“最纯正”，但如果三百年来人类弹贝多芬都是这样“纯正”，我反而会说古典音乐真是没戏了。如果某种固定的“纯正”一直持续不变，古典音乐就不会是一门具有自动更新能力的艺术。若要我选择，我会站在普世性和跨领域的一方。以此脉络延伸，音乐可不可以，该不该“被翻译”？只有德国人才能弹好德国作品？或非德国人要跟德国人弹得一样才行？还是说，你能以中国人的角度与文化修养去阐述贝多芬？古典音乐之前没有遇到“翻译”问题，它从来就待在本土的情境里。现在这样的新潮流出现，当然会有保守的一方，觉得应该维护正统。但反过来说，中国人弹贝多芬，可以完全用“中国弹法”，不用了解德国文化吗？当然不行，就像翻译德文必须先懂德文。如果德国人弹贝多芬都是某种样子，那我们应该要先找出其中道理何在。这肯定有深层原因，不可能只是表面一句话。作为演奏者，我认为这是应尽的责任。但在了解之后，演奏者完全有权力拒绝沿用如此方式。就如懂了德文之后，翻译是否一定要待在德文语境呢？未必，我觉得我们可以用中文的语境试着诠释。但就我个人而言，以我作为艺术家的道德准则，我仍会参考原有的语境。

焦：刚刚您提到翻译可能比原作更好，我想提另一点，就是翻译文学对本地文学也会形成助益。以我所经历的时代，卡尔维诺（Italo Calvino，1923—1985）和村上春树作品被引介至台湾之后，确实引发本地的学习潮流，之后更转化出新的力量。

张：是的，又比如中国诗歌在20世纪90年代至21世纪初，出现太多西化式诗歌，作品深受西方影响，有人批判，说中国作品应该坚守中国特色。但德国汉学家顾彬（Wolfgang Kubin，1945—）认为，在文化语境相当庞杂的现代，“要成为地域作家，先要成为国际作家”。他的意思是，如果要为本土说出新的话，就要从国际吸取营养。比方说19 世纪后期的美国诗人，诸如庞德（Ezra Pound，1885—1972），读了《诗经》、李白、庄子、老子、孔子等等的英文翻译，继而把东方意象用于

英文，给美国诗带来新的活力，形成新的流派（意象派）。传统老树要能发新枝，必须要有新土壤。如果贝多芬只是德国的，永远被框在德国，最后势必枯萎。现今非欧美的音乐家作为一种潮流，或许正能为古典音乐注入活水。当然，这前提是我们够好够认真。

焦：您会在音乐诠释中带入属于中国或亚洲的美学吗？

张：我没有主动追求，但我的演奏中一定有我身处的文化背景。我个性内向、委婉的一面，也一定有我在中国南方成长的成分；我若在美国长大，个性即使内向，也必然和现在不同。但我们说中华文化，究竟是怎样的中华文化呢？中华文化有很多面向，至少其俗雅文化分得很开，气质很不同。俗文化像是一张张脸谱，很重腔调，忠奸善恶要截然分明。这在音乐学院也可看到，一些孩子弹欢快的曲子就挤眉弄眼表现欢快，悲伤的作品就愁眉苦脸表现悲伤，都是脸谱。但雅文化完全不同，它不讲究面向，追求天人合一。这两者差别非常大，欧洲文化似乎没有看到这样大的断层。当我们说某人受到中华文化的熏陶，必须仔细想想是怎样的中华文化。

焦：不知道您未来是否计划演奏更多的中国作曲家作品。就我所闻，我很喜欢您演奏的陈其钢《二黄》，非常细腻深刻的诠释。

张：我很喜欢《二黄》，但我可能更喜欢《逝去的时光》。《二黄》有很深的情怀，若知道作曲家过去生活过的年代与生活状态，就更能感受到它非常地域化的精神气质。陈老师从小在京剧班子长大，目睹京剧文化的消失，必然有所感慨。然而这消失的原因之一，又和西方古典音乐的冲击或侵蚀有关，也就是和陈老师的专业有关，《二黄》又透过古典音乐这个载体，表达对京剧和过去时光的怀念以及内心的失落惆怅。这种矛盾冲击，完全能在音乐里听到，是很独特的心境。

焦：您对中国作曲家有什么期待与期许吗？

张：现今中国在国际上出名的作曲家，集中在20世纪70年代末至80年代初上大学的这批，90年后出生的仍在努力，希望他们能有好成绩。在中国，古典音乐的演奏很蓬勃，但创作上能持续的人并不多。现在社会愈来愈娱乐化，作曲科系学生毕业后大可往电影、电视剧配乐或流行产业发展，获利很快也可能很高，远比往严肃音乐发展要有利。不过，演奏这方面我觉得也是未知。中国古典音乐市场尚未饱和，一切都在飞速发展，因此变量很大，但变量也是契机。当然也看到很多怪象，例如把古典音乐庸俗化的娱乐节目，或老师疯狂增高学费等等。然而现象虽

乱，乱里有很多活力，所以我也不知道未来会是什么样子。比较可喜的是真正的乐迷在飞速成长。以前音乐会来的人主要是琴童和家长；因为孩子学，所以带去听，是有目的性的欣赏。现在的听众主力是自己喜爱音乐的人，为了音乐或喜爱的演奏家来听……

焦：听您这样说，我感到很欣慰。相比之下，台湾的古典音乐市场真是非常成熟，成熟到音乐学生和家长都不去听音乐会的神妙境界了。

张：不过我相信这里面仍然有不少赶潮流的人。毕竟现在流行“高大上”，很多人可能因为古典音乐很好、很高级，所以才来听，多少沾一点文化档次。有爱乐者，也有赶潮流的人，最终偏到哪一条路上，这个很难说。说不定三十年之后流行别的“高大上”，大家又不听古典音乐了。我当然希望大家能够真正认识古典音乐这门艺术，能长久、深入地欣赏。

焦：为什么我们对古典音乐会有“高大上”的感觉呢？这可能不是来自广告宣传，背后应该有更深厚的文化因素。毕竟在美国，一般人可能觉得古典音乐高级但“不好懂”，大家也追求有钱，而不是“高大上”。

张：这和教育有关。美国盛行实用主义，重视人能带来什么实际的东西，能赚多少钱，是创业者心理，没有像亚洲这么注重智性发展。东亚的传统是官儒文化，讲究学业成绩，强调智力成就，中国、韩国、日本都是如此。学习与欣赏古典音乐属于智性的一环，也反映东亚对复杂精妙事物的崇拜。正是因为演奏经典乐曲是很难获得的能力，所以东亚对此有兴趣。古典音乐在整个东亚能掀起热潮，这不仅是偶然，更是必然。

焦：相较于日本已经相当成熟的古典音乐学习环境，中国的情况有点微妙。钢琴学习可说是热潮：有人说中国现在有二千五百万人在学琴，有人说有四千万人。无论何者正确，都非常惊人。我的确认为古典音乐和东亚看重智性的文化颇能契合，但投入如此巨大的资源在乐器学习，还发生在现今这个时代，这是否应该还有其他原因？

张：就我出生（1990年）这代的家长来说，他们基本上是“文革”后的一辈，没有机会实现梦想。但那梦想是什么呢？那时不会以当律师、银行家为梦想，在社会主义制度下对追求金钱也没有概念，他们的梦想就是艺术，写诗、弹琴、京剧之类。等到孩子出生，又是一胎化，更要让独生子女实现自己的梦想。当然我也不能否认，这里面也有些不属于

智性层面的因素存在。“文革”时期是集体主义，棒打出头鸟，出人头地是耻辱。最好大家都一样，或者大家都比我好，才健康正确。当被压抑的愿望被唤醒，舞台恰恰最能实现内心的憧憬，演奏、表演毕竟有掌声和光环。这就是为何这时期很多爸妈虽然当建筑师、律师，但让小孩学钢琴、学艺术，还花大量资源让孩子学，即使这日后很难赚钱。但再过十年，对2000年之后的家长，由于中国钢琴家在国际乐坛崛起，获得相当大的成功，这又必然激发出新的学习热潮。就像美国本来就很风行游泳，但菲尔普斯（Michael Phelps，1985—）在奥运破纪录夺金之后，也又带动学习一样。虽说是跟风，背后也有道理，只是不见得是理智、逻辑的道理，而是大众心理使然。

焦：您有广大的乐迷，是很多琴童的偶像。不知道您对学琴的孩子，有没有什么建议？

张：所谓“琴童”是指业余爱好学习的孩子。琴童学习不太可能离开家长，尤其练琴需要纪律，所以对琴童说就等于对家长说，但这得因地制宜。如果对中国家长，我通常说“不要逼孩子，不要抹杀孩子对音乐和钢琴的兴趣”；如果对美国家长，我通常说“你实在应该要孩子多练琴。如果孩子未来想走钢琴专业，想考音乐学院，一天练半小时实在不可能足够”。乐器演奏和体育运动并不一样，但也有一定的关系。想要获得技术，就需要训练，要吃一定的苦，不可能只是开开心心、嘻嘻哈哈地学。这实在没有别的办法。我想关键在于“度”的平衡，如何积极学习但避免竞争性，在不破坏兴趣的前提下施以纪律的压力。但我想解决之道或许就在丰富生活。很多家长让孩子学琴，但家里从不欣赏音乐，对演奏的作品和其作者一无所知，只在乎考级。在这种环境下，除非孩子对音乐天生有领悟力，对学习有热忱，能自行探索，否则实在很难学好。反之，如果孩子能接触丰富的音乐，认识各种文学与艺术，参观博物馆，那其演奏所表达出来的，就是所见所闻所思的生活浓缩，当然会很不一样。

焦：如果有读者从本书第一篇访问看下来，看到这第106篇、第108位钢琴家、第109位受访者，相信再不理解的也都能理解，学钢琴不只是学钢琴，学音乐也不只是学音乐。不少人认为学音乐就不用读书，只要练琴，殊不知事实正好相反。文化素养愈丰厚，也才愈可能在音乐这条路上走出自己的一片天。在访问最后，也是全书钢琴家访问最后，可否请您说说您的读书心得，如何丰厚自己的文化土壤？

张：我很爱音乐，但我也爱音乐以外的事物。我很佩服某些能专注

于极少数作曲家，甚至极少数作品的演奏家。但对我而言，如果一辈子只是这样，很难不无聊。每当我跳转领域，做和音乐与练琴无关的事，再回到钢琴演奏，我会觉得很新鲜，对音乐也不会有倦怠感，更觉得多了养分。在任何资料都可轻易查到的网络时代，读书多并没有什么，要读得精、读得妙才行。读书不是只要获得信息，把大脑当成储存器，而是要转化信息成为自己的感触。我从小就比较喜欢想，常给自己题目思考，想通什么就好像大脑做了精神按摩一样。广博涉猎帮助我建立艺术观，但这并非直接，而是潜移默化的功用。不是说我早上看了小津安二郎的电影，对他低机位镜头的运用很着迷，下午练琴我就把它用到哪个乐曲。我也不相信以功利目的来阅读与亲近艺术，最后能够有好成果。毕竟在技巧与音乐之外，关乎演奏精湛与否的还有气质。气质无法教，也无法学，但需要养分。如果你希望一棵树能成为参天巨木，首先要将它种在森林，而非植入盆景。广博涉猎就是森林，能让思考与艺术观成长茁壮，你所汲取的最后也将影响你成为怎样的人。

后记
焦元溥专访焦元溥

焦元溥问（以下简称“问”）：你在2007年出版了《游艺黑白》初版，为何在2019年推出更新版？

焦元溥答（以下简称“答”）：这当然是这些年来又有机会访问许多钢琴家，觉得不和大家分享内容，实在可惜。最初计划是在2017年十周年时出新版，不料访问人数太多，自己又太忙，等到真正把访问稿写完，已是2018年8月的事了。

问：如此说来，再过十年或十二年，我们是否又会看到新版本了呢？

答：如无意外，我不会再出新版了。我求好心切，又贪婪成性，只要有机会再见到访问过的钢琴家，听闻精彩的想法，就会持续加进先前访问，导致访问永远写不完。此外，我还有其他写作计划，有些相当困难，需要花费大量时间研究思考。我没办法每十年就放下手边工作，回头修访问。或许，就让钢琴家访问计划停在自己40岁这一年吧。

问：这次为何会收录到108位呢？你是想写钢琴《水浒传》吗？

答：我不知道我的受访者中有没有宋江，但绝对没有孙二娘。原本只想访问到88位，但莫名其妙就来到108位。我倒是喜欢算篇数：新版有106篇访问，106也是贝多芬《槌子钢琴奏鸣曲》的作品编号。准备这个新版本，大概也可比拟钢琴家准备《槌子钢琴奏鸣曲》。真要算108，我心里想的是勃拉姆斯《第三小提琴与钢琴奏鸣曲》的作品编号。这的确是极为接近我心的作品。

问：我对新版《游艺黑白》的编排很感兴趣。为何前两册虽然都以欧洲、法国、俄国、美国(洲)、亚洲划分章节，顺序却不一样？

答：编排顺序和访问内容有关。有些访问理论上要放在前面，以便为之后的访问提供背景知识。有些访问适合放在后面，更能发挥对照作用。

问：所以你心里还是有阅读顺序的？

答：是的。读者当然可以随意挑选访问读。但一如序言所提，若能按顺序阅读，应该会获得更多。特别是很多先前访问的内容，会成为之后访问的题目。究竟后辈如何看前辈的观点，不同世代的想法会有多少差异与呼应，照本书编排一路读完，一定能看出更多有趣内容，甚至发现隐藏的秘密。

问：隐藏的秘密！那究竟是什么？

答：都说是隐藏的秘密了，自然不能告诉你。

问：我还有一点好奇：这些钢琴家拨冗受访，知无不言。在亲自面对并认识他们之后，我想你评论时下笔一定客气三分。你怕不怕读者看出你文章中的观点变迁？

答：我们都看过太多标准前后不一，或旨在帮师长朋友护航的“评论”。的确，在访问过那么多钢琴家，甚至建立起私人情谊后，评论自是不易。我在准备出版《经典CD纵横观》时，也一度想过要“修饰”对某些钢琴家的批评，但我最后仍未修改。原因在于如果我还能获得受访者的尊重，正是我有自己的知识和观点。如果好评变得廉价，我不觉得钢琴家会因此更欣赏我。我不是以“乐迷”身份访问钢琴家，而是以“尊敬”但非“膜拜”的态度面对受访者。保持警醒批判，访问才有意义。评论与访问两者都需要专业，我在其间摸索多年，尽力达到对自己的要求，尽可能诚实。更何况许多钢琴家常“悔其少作”，根本不喜欢自己的某些录音。盲目称赞，绝对马屁拍到马腿上。有时我和钢琴家讨论其录音中的“疑点”，发现他们也觉得当年想法错误或不周全，很高兴能通过访问呈现他们的新观点。理性但严格地批评，反而是成为他们知音的最好方法。

问：所以这些访问也影响你的评论。

答：当然，因为它们教给我太多。我根据这些访问修正了许多先前

的观点，也提出不少新想法。不过对我影响最大的，就是我现在可以抒发心得、写作品研究和介绍，但已完全不写音乐评论。毕竟，“不乡愿”谈何容易。我尽可能不在公开领域表露私人情谊。如果公私不能两全，为了避免公开批评朋友，特别是我对朋友的演奏又特别严苛，我宁可保持沉默。我大概从2003年起就不再写有关钢琴的音乐会与录音评论，最后更不写所有音乐评论；在我没有准备好或找到平衡点之前，我不会改变这个决定。

问：从2018年八月到2019年八月，经过一年多的编校，新版本总算要在2019年付梓，你有没有什么特别想说的话？

答：想说的就是感谢吧！感谢所有的受访者，愿意成为本书的主角。感谢台湾爱乐（NSO）、台北市立交响乐团、台湾交响乐团（NTSO）、两厅院、新象、艺之美、传大、鹏博、亚艺、鸿宇、台中古典音乐台、Bravo FM91.3、大师艺术等单位的协助，《典藏投资》杂志、《MUZIK古典乐刊》、《PAR表演艺术》杂志、《古典音乐》杂志、《联合报》副刊的刊登，以及邱瑗、樊曼侬、徐鹏博、周敦仁、陈盈心、陈冠宇、蔡岳儒、森冈叶、藤卷畅子、板垣千佳子、吕荣华、高源、蒋兰倩、张腾元、黄淑琳、柯辉、张克新、高浩涵、梁秀玲、刘广琴、钟耀星、谭嘉陵、谭文雅、林盈志、柯裕棻、梶本真秀、林君文、朱丽、简秀枝、王健、王耀庆、杜文惠、孙瑞岑、尹璐、梁文道、胡晴舫、马家辉、卢晓岚、彭倩文、贾坚一、陈巍岭、朱得嘉、赵争、Daniel Leech-Wilkinson、Steven Isserlis、Andrea Nemecz、Dennis Chang、Jan Vogler和Tracy Lees等等前辈与朋友的支持与帮助，颜名秀教授的制谱，所有提供照片、为本书增色的摄影师，以及魏乐富老师的热心校正。

感谢林怀民老师与李松季先生。他们是新版本最早的读者，给予很多珍贵意见和鼓励，让几经撞墙的写作仍然得以进行。感谢杨照的支持和“压力”：他慷慨地不收稿费，为本书2007年版作序，希望新版本还能配得上他的美言。感谢张艾嘉、几米、吕绍嘉的推荐。这几年有幸或多或少和他们合作并学习，收获很大，这也相当程度地反映在访问里。

感谢家人与诸多朋友的鼓励与讨论，安溥和佩琦的设计。感谢太郎、小白、Pinky、小乖、大鸟、小鸟、白鸟等等的陪伴，这十二年来劳苦功高的编辑芳瑜、汝枋、淑容、诗扬、金伦、英哲、王萌，发行人林载爵与刘瑞琳的支持，以及每一位购买《游艺黑白》的读者。

问：最后，在知识与人情之外，这些访问对你还有什么影响？

答：嗯，我有时会自问自答，希望借由这种自我讨论或辩论来思考一些问题。

问：所以？

答：所以这就是为何读者现在会看到这篇后记的原因。

理想国
imaginist

想象另一种可能

好文 影像 活动

共读 共赏 共享

手机扫码

发现更多内容

世界钢琴家访谈录
1968—1990

Chapter 1
1968—1976

Frank Braley
Alexandre Tharaud
Boris Berezovsky
Piotr Anderszewski
Leif Ove Andsnes
陈毓襄 Gwhyneth Chen
Lars Vogt
横山幸雄 Yukio Yokoyama
刘孟捷 Meng-Chieh Liu
Evgeny Kissin
Till Fellner
Nikolai Lugansky
Paul Lewis
Alexander Melnikov
Konstantin Lifschitz

Chapter 2
1976—1990

安宁 Ning An
简佩盈 Gloria Chien
Severin von Eckardstein
陈萨 Sa Chen
Alexander Kobrin
李嘉龄 Ka-ling Colleen Lee
Bertrand Chamayou
严俊杰 Chun-Chieh Yen
Alexander Gavrylyuk
Rafał Blechacz
Yulianna Avdeeva
王羽佳 Yuja Wang
张昊辰 Haochen Zhang

ISBN 978-7-5598-2103-4
9 787559 821034 >
上架建议：古典音乐 | 定价：298.00元